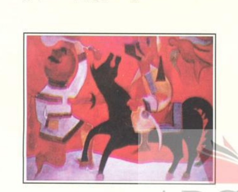
التّوجه إلى التّراث : «التّصوير الشّعبيّ نموذجا»

حميدة الطيلوش/باحثة، تونس

تطرح قضية التراث نفسها بحدة في العصر الحديث وتطرح حولها إشكاليات عدّة ودراسات متعددة، فالتراث يشكل العنصرالأساس والدليل على أصالة الأمة العربية، وبما أن التراث هوجملة ما ورثناه من الأجداد في فترات مختلفة فإنه بدون شك جملة اتجاهات ومكتسبات مختلفة ومتنوعة، وبالتالي فهوليس كيانا جامدا وصامتا كما ذهب البعض إلى اعتباره كذلك وإنما هوكيان متجدد باستمرار.

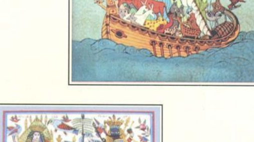


وقد تعدّدت في الفعل التشكيلي العربي المسارات التي تبنت هذه الإشكالية كما تعددت الجهود التي تركزت على استدعاء التراث كحامل للهوية وقراءته قراءة تقوم على منهج تحليلي نقدي وتمثل التراث في مستوى الفعل والممارسة وارتباطه بالإبداع.



فكان استلهام التراث واضحا في جل أعمال الفنانين في العالم العربي قديما وحديثا، أعمال سعت في تكوينها وبنائها ومضمونها إلى تأصيل الفعل التشكيلي العربي والأخذ من سبل التراث. إذ تواصلت محاورة الموروث في الفن العربي الحديث والمعاصر رغم التطور في الأساليب والرؤى.





على هذا الأساس لابد من اعتبار التراث خزانا وجب توظيفه في مجال الممارسة التشكيلية لفتح آفاق الإبداع. وهذا ما نتلمسه عند الفنان التشكيلي العربي الذي صار فعله الفني يتمركز على بحث ممنهج ومنطقي يثير العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، فرؤية الحاضر عنده مليئة بتراكمات الماضي المترجمة بأسلوب حديث والمحققة لمنحى جمالي يكون مرتبطا بمفهوم الذاتية والهوية وبمفهوم الانتماء وهذا ما أنجزه ثلة من فناني العالم العربي الذين تطرح أعمالهم مسألة الأصالة الحاملة لمعنى الاستلهام من الموروث الشعبي الذي يولد مع الفنان ويعتمل فيه باستلهام عناصر تراثية قابعة في الذاكرة الجماعية (أساطير وخرافات لطالما رافقت اللوحات الزجاجية للتصوير الشعبي).

لابد هنا، قبل الخوض في هذه المسألة ،من التطرق إلى مفهوم "التصوير الشعبي"الذي يعرّفه "أكرم قانصو" بأنه" مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة بموادّ سهلة وميسرة، غنية بالرموز والدلالات وتختصر تاريخ أمة بما لها من تقاليد وعادات. إنه يعبر عن روح الجماعة... (وهوفن وظيفي غايته إما جمالية بقصد تزيين البيوت والحوانيت والأواني والجسد...) وإما علاجية قصد الاستشفاء من بعض الأمراض، وإما سحرية بقصد العبادة والتقوى، مواضيعه دائما تدور حول السير الشعبية والدين والتاريخ والزخرفة"(1).

هوفن أفرزته الثقافة مع الأيام والعصور وهوفن جماعي يمارسه الناس جميعا إبداعا وتذوقا، فهوليس عطاء خاصا، بل هوعطاء جماعي مباشر يتجدد بتجدد ممارسة الحياة، هوفن تذوقه الناس جميعا على اختلاف ثقافاتهم ويدخل في صميم حياتهم ليحدد المستوى الحقيقي للحضارة لديهم.

ويعتبر الرسم تحت الزجاج من الفنون القديمة التي كانت مزدهرة بأهم المدن التجارية بأوروبا خاصة بإيطاليا. وربما بدأ انتشارها بشكل أوسع مع الحملات الدعائية الدينية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر في الأوساط الريفية ومنها انتشر هذا الفن إلى البلدان المتوسطية كإيطاليا وإسبانيا وفرنسا، وخاصة بالمراكز المنجمية للبلور.

ومهما اختلفت التقنيات في هذه المناطق والبلدان حسب تطور الثقافات والفترات التاريخية، فإن الأسلوب الذي انتشر أكثر هوذلك الأسلوب الشعبي والذي يجسد الذاكرة الجماعية وأهم مشاغلها.

يرى محمد المصمودي(2) إمكانية الرجوع إلى العهد الفاطمي للبحث عن جذور هذا الفن حيث كانت هناك بوادر للتشبيهية بكل من إفريقية وسيسيليا. ويمثل كل من خزف صبرا وسقف كنيسة بلاتين "platine" بپالارمو" دعما لهذه المقاربة. كما يرجّح أن نشأة هذا الفن تعود إلى إحياء ميل قديم إلى الفن التمثيلي، رغم ظاهرة (تحريم الصورة) أومقاومتها. وهوما تجلى كذلك في فنون المنسوجات والتطريز والرسم الجداري. وفي مقام آخر، يؤكد المصمودي تأثيرات المنمنمات الفارسية على تراث الرسم على الزجاج في تونس (فضلا عن مرجعيات أخرى)، على الأقل من خلال تجانس بعض أنماط اللباس لدى الشخوص المرسومة في كلتا المدونتين(3).

ومن أهم مواضيع الرسوم تحت الزجاج، اعتماد رموز لأحداث رسّبتها الذاكرة الشعبية، بينما قد لا تتناسب مع دقة التواريخ وربما تجهل الذاكرة الشعبية تحديدها بدقة، إلا أنها كصور لأحداث هي الأقرب إلى وجدانها.

ومن أحداث الغزوالاسباني على تونس وشراسته، نسجت الذاكرة قصة اختزلتها الرسوم تحت الزجاج في بطولة "عبد الله ابن جعفر" و"للاّ يامنة" ابنة السلطان الحفصي لتونس.



عبد الله بن الجعفر وللاّ يامينا 74صم/ 64 صم، رسم شعبي، محمود الفرياني، صفاقس

ومن المواضيع الأخرى الرائجة للرسوم تحت الزجاج الملحمة الشهيرة في الأدب العربي لعنترة ابن شداد وقد انتقتها الذاكرة الشعبية كذلك لتشحذ بها عزائمها وتردد بها البطولات الحربية لهذا القائد.





"عنترة وعبلة" رسامان مجهولان، تونس

ولا ندري بالتحديد كذلك كيف انتقت الذاكرة الشعبية شخصية "علي بن أبي طالب" وتمجيد بطولاته، وذلك من بين كل الملوك وقواد الجيش والفاتحين وأبطال الحروب.

والمهم أن الرسوم تحت الزجاج اختارت أن تمثله يتواجه مع "رأس الغول" أو "الملك برقان" ملك اليمن، ويشهر علي بن أبي طالب سيفه المشهور ذا السنامين.





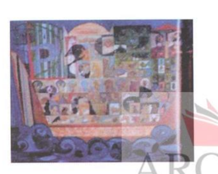
الإمام علي مقاتلا رأس الغول "رسم شعبي"

ومن خصائص الرسوم الشعبية أنها لا تتقيد بالمنظور. فنجدها خالية من العمق والأبعاد والتقيد بقواعد التشريح، فالتغيرات العضلية لحركة أعضاء الجسم لا وجود لها. والتلوين يكون بمساحات لونية لا وجود للظلال أوالتدرج باللون. والنسب غير متكافئة بين طول اليد والجسم، وحجم الرأس والعيون. وهناك كراهية للفراغ في اللوحة. فنشاهد في فراغ اللوحة النجوم والنباتات والأزهار من ابتكار الفنان.

ونذكر على سبيل الذكر لا الحصر من بين هؤلاء الفنانين، الفنان التونسي "علي بلاغة" فكان توظيفه للرسم تحت الزجاج حاضرا على جميع المستويات. ويُعد هذا الفنان من أوائل من استلهم في تونس فن الرسم تحت الزجاج. وقد تطرق إلى أغلب المواضيع الشعبية واعتماد عين التقنيات والأسلوب. فعادة ما كان يحافظ على نفس عناوين اللوحات الشعبية ويعيد صياغتها بأسلوبه الخاص مثل "لوحة سفينة نوح" ولوحة علي ورأس الغول" ولوحة "البُراق".



«عبلة على صهوة الفرس - أبوصبحي التيناوي، على القماش 50 × 35 كارت بوستال يباع في أسواق دمشق»



«سفينة نوح» لعلي بلاغة، تونس 115صم / 105صم

فالفن التشكيلي الذي امتازت به اللوحة الشعبية شجع الكثير من الفنانين العرب المعاصرين على أن يستلهموا من هذا التراث، ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية.

هذه المحاولات شملت الفن في كل البلاد العربية، رغم التفاوت بين كل دولة وأخرى إلا أنها كانت متفقة على جوهر التوجه، وقيمة الهدف القائم على الاستفادة من الماضي والتعامل مع الحاضر. وعديدة هي التجارب التي تعاملت مع المادة التشكيلية التراثية تعاملا إبداعيا.

وتتميز هذه التجارب في معظمها بحرية التعبير مع إهمال المنظور والاهتمام بالزاوية الجانبية في رسم الأشخاص والحيوانات. والرسم بتلقائية وعفوية لحركة الأجسام والأيدي والأرجل وذلك في شكل تكوينات مزدحمة العناصر وموزعة على سطح اللوحة مع إغفال المقاييس والأحجام التي تفرضها قواعد المنظور.



سفينة نوح، رسم تحت الزجاج، رسام مجهول.
أكريليك على خشب محفور

وهي تقاليد ينفرد بها الشرق على مدى التاريخ بالمقارنة بالرسوم الغربية. ويتضح من ذلك أن فناني هذا الجيل في الفن التشكيلي أصبح لديهم إحساس عميق بالتراث والبعد عن التبعية والتأثيرات الغربية. فعادة ما نجد هذه الأعمال تنطوي على الروح العربية الصميمة.



«علي ورأس الغول» علي بلاغة، تونس

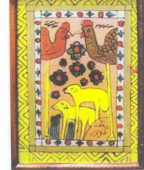


رسم شعبي «علي ورأس الغول» 29صم/ 31صم، رسام مجهول، تونس

حاول بلاغة استلهام أساليب وتقنيات التصوير الشعبي وخاصة مواضيعه القائمة على الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية. . .

أما الفنان "عثمان الخضراوي"(4) فاتخذ من التقنية إلى جانب المواضيع من التصوير الشعبي مرتكزا لأعماله، فكان اللوح الزجاجي، محملا لمجموعة من أعماله كما هوالشأن في فن الرسم تحت الزجاج.

ليعتمد تقنية الرسم المعكوس وخصوصيات هذه التقنية التي تقوم على الوجه الخلفي للمحمل. وتتطلب هذه التقنية مجهودا وتركيزا خاصا، حاول "عثمان الخضراوي" العمل على تطبيقها حتى يكون أقرب إلى التصوير الشعبي وإلى خصائصه التقنية. فرسم الفنان على الزجاج مجموعة من الحيوانات المختلفة كالطيور والخيل والسلحفاة والعقرب وغيرها من الحيوانات التي عادة ما نجدها في الرسوم الشعبية. رسمها بنفس أسلوب الرسام الشعبي ووزعها على مساحة اللوحة بكل عفوية وطفولية مع إهمال واضح للمنظور وإغفال للمقاييس والأحجام واعتماد التسطيح.







مجموعة من اللوحات رسمت تحت الزجاج للرسام عثمان الخضراوي

فهو يصوغ بعفويته وبساطته أسلوبا خاصا به للوصف والتعبير عن نوادر توارثتها الأجيال وجعلتها جزءا من التراث الشعبي مثل صور «الحمّام القديم» وحكايات جحا. هذا الفنان العصامي الذي استطاع رغم محدودية إمكانياته وعفوية التحدي، التغلغل في أغوار عالم الفن التشكيلي.

كما يمكن ذكر تجربة الفنانة الجزائرية "باية محي الدين"(5) حول استلهامها فن التصوير الشعبي، فاتخذت الفنانة من مواضيع الرسم تحت الزجاج كذلك التقنية والأسلوب مرتكزا لأعمالها.

فبدت عوالم هذه الفنّانة أقرب إلي السحر المنبثق عن جنّيات وعرائس "ألف ليلة وليلة"، أما لوحاتها فتبدو سجلاً حافلاً بالذاكرة السحرية للثقافة المحلية تستخرج كائناتها العضوية من عالم الفردوس والجنان : الطاووس والطيور والأسماك والفراشات وباقات الزهور والثمار العجائبيّة، تحفل بكلّ ما تشتهي الأنفس والريحان من الروايات والحكايات المثيرة، تصورها بخطوط محدّدة سوداء صريحة تحصر ألواناً محايدة وتكوينات متناظرة ومتبادلة وفق الانعكاس في المرآة – وهو النظام المستقى من فن "المثبت" أوالرسم تحت الزجاج وهو ما كنا قد تعرضنا له مع تجربة الفنان "عثمان الخضراوي".



العازفات، باية محي الدين، 1976، غواش على ورق، 79صم/ 119صم.



بدون عنوان، باية محي الدين، 1984، غواش على قماش، 100صم/ 150صم

• صور المقال وفرتها الكاتبة.

رسمت "باية" تشكيلاتها من موضوعات مبسطة أغلبها مستمد من الطبيعة والأرض ومعالم البيئة الحية: حدائق، مشاهد طفولية، وجوه آدمية تلهوداخل حدائق من ألوان، نخيل، عناقيد العنب، فسقيات وأسماك.. إضافة إلى المزهريات والعرائس وغير ذلك من المتممات التي ظلت تجسدها في شكل رسومات وتصاوير عفوية مفعمة بزخارف متنوعة غارقة في الكثافة اللونية الآسرة بخطوط الإحاطة، أبرزها الوردي الهندي والأزرق الفيروزي والبنفسجي المزهر والأصفر الساجي والأحمر الناري..

تعد "باية محي الدين" رسامة فطرية نادرة مهرت أسلوبها بالعفوية الطفولية بامتياز، كما يقول الناقد الجزائري "أحمد عبد الكريم" اكتسبت حرية إبداعية إضافية واسعة لا تؤمن بالقيود المدرسية الأكاديمية، بل جعلت منه توجها جديدا في ساحة التشكيل الجزائري والعربي، توجه يحمل في داخله وخارجه ملامح الهوية والذات الوطنية، وهذا هو سر شهرتها وتألقها(6).

وتبقى غاية الفنان هي إيجاد علاقة متوازنة بين الموروث من جهة، والحداثة من جهة أخرى، عبر التوازن الذي يمكنه من رؤية التراث والاستفادة منه بقدر وحذر ووعي، وربط الموروث الإبداعي والثقافي لأنه شرط أساسي في إقامة الركائز التي يبني عليها الفنان المعاصر ما يبدعه من فن، ليكون أرضية لخلق كيان فني جديد برؤية عميقة واعية قادرة على كشف ما في التراث من قيم وأسرار يصوغها في أعماله المختلفة بشكل خلاق مميز ليقدم أعمالا مبتكرة ومعاصرة، توضح شخصية هذا الفنان المعاصر.

الهوامش والإحالات

1 - قانصو، أكرم، «التصوير الشعبي العربي»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1995، عدد203 ، ص 15
2 - Med Masmoudi , Une peinture sous verre à thème héroïque , Cahiers des arts et Traditions Populaires, 1ère année, n°2, Tunis 1968,p . 12.
3 - Mohamed Masmoudi, La Revue Française, De l'Elite Européenne, N°244, juillet-Aout 1971. Paris (Spécial Tunisie), Art. La peinture sous –verre, pp.54-57 .
4 - فنان تشكيلي تونسي عصامي ولد سنة 1938، توفي عن سن تناهز 74 سنة إثر مرض عضال . يعود الظهور الأول له سنة 1992 عندما اكتشفته جامعة أعمال فرنسية بسيدي بوسعيد حيث كان ينتصب بأعماله في الشارع فقامت بتنظيم معرض شخصي له بمتحف سيدي بوسعيد خلال السنة المذكورة. لهذا الفنان رصيد محترم من المشاركات والجوائز التي تحصل عليها خلال مسيرته في الخلق والإبداع والتي ناهزت العشرين سنة فتحصل على شهادة تقدير من تظاهرة أسبوع الفن التشكيلي 2006 بعين دراهم وشهادة تكريم من قبل دار الثقافة بباب العسل سنة 2000 والجائزة الثانية عن مشاركته في المعرض السنوي للفنون التشكيلية لاتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين المنتظم سنة 2000 وعرضت لوحاته بفضاءات مختلفة في العاصمة على غرار متحف سيدي بوسعيد والمعهد التحضيري للدراسات العليا بالمرسى ودار الثقافة المغاربية ابن خلدون ومتحف مدينة تونس... وكانت له مشاركات جماعية وفردية.
5 - باية محي الدين (فاطمة حداد زوجة محي الدين) ولدت في 12 ديسمبر 1931 في برج الكيفان بالجزائر، فنانة تشكيلية جزائرية ذات أصول قبائلية، لم تكن توقع لوحاتها فقط باسمها. تعتبر باية محيى الدين واحدة من الأسماء المتميزة في الفن التشكيلي، ليس في الجزائر والوطن العربي فحسب بل في العالم.
6 - http://www.upes.org/bodyarticulos.asp?field=articulos&id=1166

مفهوم «الأرابيسك» :
حدّ اللّغة بين التّرجمة و الاستعمال

عاطف عبد السّتّار/ باحث، تونس

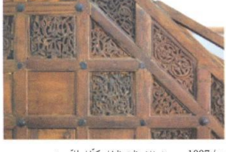
■ يقول وليم إيان بيفردج William Ian Beveridge في كتابه «فنّ البحث العلمي» : «واستعمال اللّغة بعناية وبطريقة صحيحة، وسيلة فعّالة للمعاونة على التّفكير القويم المباشر، ذلك أنّه من الضروري لكي نعبّر بالكلمات عمّا نعنيه بالضّبط أن تكون أذهاننا ذاتها مدركة تماما لما نعنيه، فنحن نفكّر ونستدلّ عن طريق الكلمات»(1).

وتعدّ المصطلحات ضرورة علميّة تسعى إلى ضبطها وتحديدها الأمم والثّقافات المختلفة، إذ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تتقدمَ أمّة ما أو تزدهر حضارتها دون العناية التامّة بمسألة المصطلحات، ومن غير

المتاح «فيما أعتقد أن تكون حضارة مزدهرة متألقة في أمّة من الأمم ما لم تواكبها جنبًا إلى جنب حضارة المصطلح العلمي الذي يُكوّن بحد ذاته الإطار العام لفكر تلك الأمّة وعقلانيّتها، وتقدّمها الإنساني كي تتبلورَ لها عندئذٍ سمات الثقافة الحقّة في مضامير حياتها المتشعّبة، لتصلَ في النّهاية إلى تحقيق غاياتها المثلى في النّظر والعمل معا لبناء صرحها الحضاري الشامخ. . . ، فكلّما أحسنت الأمّة الدقة والرّؤية والعمق في تعريفاتها وتحديداتها ورسومها، بدت أكثر تألقا ونضارة على غيرها من الأمم المعاصرة لها»(2).

فالمصطلح العلمي يمثل اللّغة الفنّيّة الخاصّة بكلّ علم من العلوم، والتي يستخدمها أصحاب الاختصاص الواحد في التّعبيرعن قضاياهم وأفكارهم الّتي قد تستعصي على غيرهم، فاستوجبت ضرورات البحث العلمي المتخصّص ومقتضياته نشوء هذه اللّغة القائمة على العرف الخاصّ والمواضعة بين أصحاب كلّ فنّ أو علم في مجال تخصّصهم(3). ولم تغفل الحضارة العربيّة الإسلاميّة بكلّ مقوّماتها عن هذه النّظرة الثاقبة إلى قضيّة المصطلحات، حتّى أنّ عناية أسلافنا بالكشف والفحص عن حدود الأشياء ورسومها بدت منذ عهد مبكر جدًا، فقد «عنى أسلافُنا من قديم بالكشف عن اصطلاحات العلوم والفنون»،(4) وتحديد مدلولات العبارات العلميّة، وشرحها للمبتدئين حتّى يلجوا عالم البحث على بصيرة وهدى وفي مأمن تامّ من التخبّط في اللاّتحديد، فلا تلتوي بهم الطرقُ عن الهدف المرسوم، وربّما كانوا في العناية الخاصة بذلك أسبقَ من غيرهم من الأمم، فوضعوا بذلك حجر الأساس لعلم المصطلحات كضرب من البحث والتّأليف قائم على حياله(5)، فعمل مفكّروها وعلماؤها على صياغة المصطلح الفلسفي





صورة رقم (1): نماذج من منبر الجامع الكبير بالجزائر 490 هـ/ 1097م حيث نلاحظ توظيفا مكثّفا للتوريق.



صورة رقم (2): نموذج من التّوريق: مصحف بديع مزخرف ومذهب خطه حسين بن أبي بكر بن محمد الشهير بنوره قوبى سنة 1086هـ 152 ورقة، قياس: 18 بـ 10.8 سم

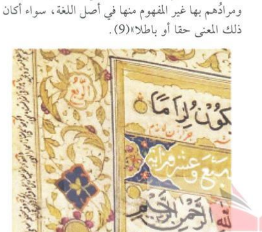
والعلمي بما تيسّر لهم يومئذ من أدوات اللّغة ومفرداتها المتنوّعة، مقرونة بطبيعةِ التطلّع إلى الاشتقاق والتّرادف والبناء الجديد للمفاهيم الوافدة عليهم مترجمة أو معرّبة وصياغاتها وتحديد مضامينها وأشكالها(6).

ولقد زادت العناية بالمصطلح بعد أن تشعّبت العلوم، وكثرت الفنون، فشعر العرب بضرورة ترجمة ووضع مصطلحات جديدة مستعينين في ذلك بجملة من الوسائل لعلّ أهمّها «الوضع، القياس، الاشتقاق، التّرجمة، التّعريب..»، لاستيعاب العلوم والآداب والفنون(7)، فكان لا بُدَّ لفروع المعرفة العربيّة الّتي نشأت في ظلّ القرآن الكريم أن تسعى قدما في سبيل تحقيق هذه الغاية السّامية، وأن يصحب هذا السّعي بناء هيكل اصطلاحي يضبط الأفكار، ويتطوّر بتناول الموضوعات، ومن ثَمَّ «قامت صناعة عقليّة خاصّة أو فرع مستقلّ من فروع البحث يتوفّر على دراسة فنّ المصطلح العلمي وجمع المصطلحات وتفسيرها سواء على صعيد العلوم

الإسلاميّة جميعا أو على صعيد علم واحد أو مجموعة علوم متقاربة منها، وهذا جانب من جوانب تراثنا العلمي ازدهر التأليف فيه منذ عصر النّهضة الأولى، ولم ينقطع طوال العصور التّالية»(8)، بل ظلّ الكلّ يرتشف من فيض منابع أسلافنا القدامى، اصطلاحات الفقهاء والمحدّثين والنحاة والفلاسفة والمناطقة.. وذلك في ميادين العلوم والثقافات المختلفة.

وقد بلور الإمام ابنُ تيمية (ت728هـ) هذا التصوّر الّذي يقصده الباحث في قاعدةٍ نصّها «وما من أهل فنّ إلاّ وهم معترفون بأنّهم يَصطلحون على ألفاظ يتفاهمون بها مرادهم، كما لأهل الصّناعات العمليّة ألفاظٌ يعبّرون بها عن صناعتهم، وهذه الألفاظُ هي عُرفية عرفًا خاصًّا، ومرادُهم بها غير المفهوم منها في أصل اللغة، سواء أكان ذلك المعنى حقا أو باطلا»(9).





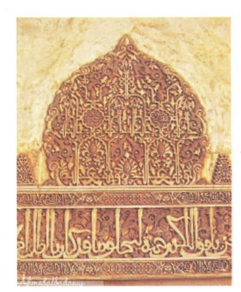
صورة رقم (3): مصحف من ايران مزخرف ومذهب خطه محمد علي معمار سنة 1120هـ بخط النسخ مع حواشي جانبية بالفارسية بخط النستعليق، قياس: 19.2 بـ 11.5 سم





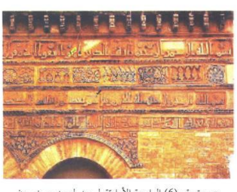
صورة رقم (4): مصحف مزخرف ومذهب من الهند على الأرجح خطه غلام رسول خان سنة 1131هـ بخط النسخ، 16 بـ 10 سم.

• صور المقال وفرها الكاتب.



صورة رقم (5): نموذج من الحمراء يُمثل تمازج فنّ التوريق بالخطّ العربي في تركيبة متوازنة.

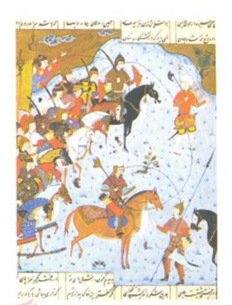
ومن بين هذه الفنون أو العلوم الّتي احتلّت حيّزا لابأس به بين سائر المكتسبات المعرفيّة للإنسانيّة قاطبة، نجد «علم الجمال» أو الجماليّات، وهو مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر للدّلالة على تخصّص من تخصّصات العلوم الإنسانيّة الّتي تُعنى بدراسة «الجمال» في ماهيته ومقاييسه ومقاصده، من حيث هو «مفهوم» في الوجود، ومن حيث هو «تجربة» فنيّة في الحياة الإنسانيّة، وقد ولد من الناحية الاصطلاحيّة في رحم الفلسفة الغربيّة خلال القرن الثامن عشر ميلادي، ويُعدّ الفيلسوف الألماني «بومجارتن» أوّل من سك هذا اللّفظ سنة 1750م، ثم انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالأدب والفنّ، ولكن من حيث القيمة، فهو قديم قدم الإنسان نفسه، صاحب الحضارات البشريّة كلّها و دون استثناء، واتّخذ له مع كلّ حضارة معنى وطابعا خاصّا، كما كانت له أيضا تجلّيات خاصّة ومتميزة مع كلّ تجربة إنسانيّة مختلفة.



صورة رقم (6) الواجهة الأماميّة لمسجد لمحمد بن خيرون بالقيروان (252 هـ / 866 م).

ولم تكن الحضارة الإسلاميّة بدعا من الحضارات الإنسانيّة، فالجمال في الإسلام جوهر وأصل ثابت وليس بفرع، سواء من حيث هو قيمة دينيّة أو دنيويّة، أو من حيث هو مفهوم كوني أو تجربة وجدانيّة، ومن هنا كان تفاعل الإنسان المسلم مع الجمال كقيمة إنسانيّة شاملا وممتدّا، من كتاب الله المسطور إلى كتاب الله المنظور، مما خلد روائع من الأدب والفنّ التي أنتجها الوجدان الإسلامي في قراءته الرّاقية للكون وسياحته الرّائعة الممتدّة في العالمين، عالم الغيب وعالم الشهادة.

فالجماليّة الإسلاميّة «تنبع أوّلا من حقائق الايمان، إذ تشكّل الوجدانُ الإنساني فيها مما تلقّاه من أنوار عن الرّحمن الرّحيم، وما انخرط فيه بعد ذلك سيرا إلى الله تعالى عبر أشواق الرّوح، مبدعا - باتّباع تعاليم نبيّه صلى الله عليه وسلم - أروع ألوان التّعبير الجمالي من سائر أشكال العبادات والمعاملات والعلاقات، انطلاقا من حركته التعبّدية في جماليّة الصّلوات ولوحاتها الحيّة الرّاقية وما ينظمها من عمران روحي ومادّي، إلى هندسة المدائن الإسلاميّة بما تحمله من قيم روحيّة سامية، وقيم حضاريّة متميّزة جدّا، إلى سائر النّشاط الإنساني الّذي أبدعه المسلمون في علاقتهم بربّهم وعلاقتهم بأنفسهم وبغيرهم، إلى علاقتهم بالأشياء المحيطة بهم نحو المحيط الكوني الفسيح الممتدّ من عالم الشّهادة حولهم إلى عالم



صورة رقم (7): مثال للوحدة الهندسيّة المُكوّنة من لولبين مُتقابلين، عليّ اللّواتي.

الغيب فوقهم... كلّ ذلك تفاعل معه المسلم فأنتج أروع الأدبيات واللّوحات التعبيريّة والرّمزيّة، ممّا لا تزال تباريحه المشوّقة بالمحبّة، من الترتيل إلى التّشكيل تفيض على العالَم بالجمال والجلال أبدا»(10).

ولكنّ الواقع والتّاريخ يثبتان أنّ صاحب هذا القول لم تُتح له فرصة الإطّلاع على مكنونات الفنّ الإسلامي، وأسراره وقيمه الجماليّة من ناحية، ثمّ على تجربة الأمّة الإسلاميّة في بعدها الكوني والإنساني في كلّ تجلّياتها العربيّة وغير العربية من ناحية ثانية، فالجهل بمقوّمات التّراث الإسلامي، قاد بعض فلاسفة الغرب إلى الفصل بين الممارسة الإبداعيّة الإسلاميّة وبين البنية الرّوحيّة، وحصر التّجربة الجماليّة الإسلاميّة في مجال «الإدراك العقلي» دون «الإدراك الوجداني العاطفي»، واتّهمت ثلّة منهم التّجربة الإسلاميّة بالفقر الفنّي والجمالي، حيث نشأ في ظلّ هذا الفصل فهم خاطئ لمقاصد الإنتاج الإبداعي الإسلامي نتج عنه تقييم خاطئ للأساليب والأنماط التّشكيليّة ظلّ يُرافق الارث الفنّي الإسلامي إلى اليوم، فنرى أغلب مُؤرّخي الفنّ يعمدون إلى تفسير هذا الموروث استنادا إلى نماذج جماليّة غربيّة كالفنّ الواقعي مثلا «وكنتيجة لهذه المقارنة التعسّفيّة تعدّدت تلك الأحكام التّقليديّة القائلة أنّ التّصوير الإسلامي «ساذج» وأنّ المُصوّرين يجهلون «المنظور» و«النّسب» وتقنية الظّلال والأضواء...»(11).

فانعكس ذلك بصفة مُباشرة وسلبيّة على الجهاز الاصطلاحي العربي وعلى كيفيّة التّعامل مع الارث الفنّي الإسلامي خاصّة مع حالة الرّكود التي عرفها العالم العربي الإسلامي، حيث أصبحت المفاهيم والمُصطلحات الغربيّة تستنبط من خارج المنظومة الفنيّة أو اللغويّة العربيّة أو تُترجم فتُسقط بعشوائيّة فيتمّ نقلها من حقل لغويّ إلى آخر مختلفا ثقافة ونمط حياة، ويعدّ مفهوم (أرابيسك Arabesque) على وجه التّحديد من أكثر المفاهيم الدّخيلة على اللّغة العربيّة حضورا في أيّامنا، فقد أصبحنا اليوم نسمع عن أغاني وأناشيد وتسميات ومواقع إلكترونيّة.. تختار لها عنوانا هذه الكلمة «أرابيسك arabesque»، دون أن تكون هناك أيّة صلة بين الطّرفين، وهذا ما شدّ انتباه المُفكّرين في مجالات عدّة و خاصّة الميدان الفنّي.



صورة (8): مسجد الظاهر بيبرس البندقداري 665 هـ، القاهرة.

وقد عرف هذا المفهوم (الأرابيسك) رواجا كبيرا في المؤلّفات الّتي عُنيت بدراسة الفنّ الإسلاميّ، العربيّة منها والغربيّة، ولا يزال مُبهما ولم تتّضح معالمه لدى المفكّرين العرب المتخصّصين في هذا المجال إلى يومنا هذا، فعلى الرّغم من تعدّد المقاربات اللغويّة والجماليّة للمدوّنة الفنيّة الإسلاميّة، فإنّ بعض هذه المقاربات -إن لم نقل أغلبها- انطلقت من مُصطلحات ومفاهيم موروثة واعتمدتها كمُسلّمات دون محاولة مساءلتها حتّى، أو إعادة النّظر فيها من جديد، خاصّة تلك الّتي تنحدر من أصول غير عربيّة «ولو حملت الكلمات مهمّة تمثيل متصوّرات ذهنيّة معطاة سلفا، لكان لكلّ واحدة منها من لغة إلى أخرى، ما يوافقها في المعنى بالضّبط وليس الأمر كذلك في الواقع(12) كما يقول فردينان دي سوسور.

ذلك أنّ انتقال المُصطلح من لغة إلى أخرى هو في حقيقة الأمر مسألة قديمة وموغلة في القدم و«ظاهرة إنسانيّة طبيعيّة بل وحتميّة عرفها التّاريخ عبر عصوره مثلما نعرفها نحن»(13)، فانفتاح الحدود بين الشّعوب وزوال الفروقات أمام الثّقافات لا يعني بالضّرورة تساويها في الإنتاج المعرفي وتقديم الإضافة كمّا وكيفا، فتماما كما يتحدّث التّجار عن التّبادل التّجاري اللاّمُتساوي واللاّمُنصف في كثير من الأحيان، يتحدّث أهل اللّغة أيضا عن «تبادل ثقافيّ» دائما ما يتسم بصفات نظيره التّجاريّ، فيطغى أحد الطّرفين على الآخر، فيسلبه هويّته، حيث أنّ لكلّ مُصطلح عوامل تاريخيّة ومُؤثّرات بيئيّة تصوغه، تُجذّره وتجعله مُنفتحا ومُتاحا للنّقل والتبنّي، وهي بمثابة «جينات ثقافيّة وبيئيّة» تُرافقه إلى بيئته الجديدة كي تُبرزَهُ، وتُحافظ على هويّته وتُكسبُهُ «سطوة معرفيّة تُؤثّر في كيفيّة تلقّيه» على حدّ تعبير سعد البزاعي.

فالمُصطلح القادم من ثقافة مُهيمنة يكون مُهيمنا أيضا سواء بشكل واع أو لا واع، وبالتّالي فإنّ لكلّ مصطلح أو مفهوم، وقبل أن يُهاجر إلى مجال سيميائيّ جديد، بيئتين خاصّتين نشأ فيهما واحتلّ منهما حيّزا فأصبحت له وظيفة يؤدّيها، وهي المعنى الّذي يُراد به من خلاله، وهو ما يظهر للعيان، في حين يُخفي بين طيّاته أبعادا أخرى: فأمّا البيئة الأولى، فهي اللّغة الأمّ، أي ذلك الإطار الذي نشأ فيه المُصطلح وترعرع وتفاعل مع بقيّة الحقول المفهوميّة والمدلولات الكلاميّة الألسنيّة، فهو قد اصطبغ بلون هذه اللّغة وانضمّ إلى رصيدها المُعجمي فأصبح جزءا لا يتجزّأ منها.

وأمّا البيئة الثّانية، فهي النّسق الّذي ظهر فيه هذا المفهوم، حيث له مدلوله الخاصّ بهذا النّسق دون غيره، أي أنّنا إذا استعملناه خارج إطاره، لرُبّما فقد دلالته، ولكنّه إذا ما استقرّ أمر الصّياغة اللّغويّة والتّعبيريّة لهذا المفهوم بشيوعها وتداول الاستعمال لها فلا يُخشى مع تواتر الاستخدام غموض ولا إلتباس، تتآزر اللّغة والعقل معا، فتُعوّل الظّاهرة اللسانيّة عندها على الطّاقة الايحائيّة وعلى القُدرة التّضمينيّة بصورة يُصبح المفهوم دالاّ على نفسه وعلى العناصر الّتي يختزلها، ليُصبح هو المُصطلح الدّالّ بذاته على المجال الكلّي كما بيّنّا ذلك سابقا، ولكن ينبغي علينا هنا أن نُشير إلى أنّ المُصطلح «المُهاجر» مع سياقه النّظري معرّض حتما للتغيّر في الدّلالة والتّوظيف عندما يتعرّض سياقه الأصليّ للتغيّر في نفس المجال السّيميائي، ولكن في حين هجرته من سياق حضاريّ غربيّ إلى آخر عربيّ، أصبحنا نتحدّث عندها عن مُصطلح «هجين»، فماذا نعني بالمُصطلح الهجين ؟

تعود لفظة «الرّقش» إلى جذور عربيّة أصيلة، فقد استعملها العرب منذ الجاهليّة للدّلالة على كلّ ما هو زخرف وتزيين، وقد ورد هذا المصطلح بلفظ فصيح في «لسان العرب» لابن منظور: «رَقَشَ = نَقَشَ وهو تنقيط الخطوط والكتاب، الرّقش = الخطّ الحسن: الكتابة والتّنقيط ورقش = زخرف وزوّق»(14)، كما ورد هذا المصطلح في قاموس «المعاني» (عربي - عربي): «رَقَشَ (فعل ثلاثي لازم) نقشه وزخرفه، حسّنه وزيّنه: الكتاب خطّه: نقطه. رقش النمّامُ كلامه: زوّقه ونمّقه ليبلغ مراده»(15)، وذكر علماء اللّغة العربيّة والنّحويّون أنّ الرّقش هو الخطّ الحسن وأنّ الرّقش والتّرقيش:

الكتابة والتّنقيط، وأنّ «رَقَشَ» بمعنى نقط الخطوط والكتابة والتّرقيش: التّسطير في الصّحف. ويظهر أنّ للكلمة علاقة بتنميق الخطّ وتحسينه وتجويده. يقول الشّاعر الجاهلي:

«الدّار قفر والرّسوم كما

رقش في ظهر الأديم قلم»

وقد وردت لفظة «رقش» في شعر يُنسبُ إلى الأخنس بن شهاب التّغلبي هو :

«ولابنة حطّان بن عوف منازل

كما رقش العنوان في الرقّ كاتب».

وأمّا تشكيليّا فقد اتّجه ذهن الفنّان العربي المُسلم بنظرته الحدسيّة إلى الكشف عن الجوهر الكوني الّذي لا يقبل التّجزئة ولا التّباين، وهذا الكشف يتمّ بإلغاء الجوانب الحسيّة الزّائلة من الطّبيعة، تلك الجوانب الّتي تُعيق الحدس عن إدراك غايته وهي الجوهر الحقّ، وقد قال هُنري ماتيس في هذا الإطار أنّ «الدقّة لا تُؤدّي إلى الحقيقة»، إذ أنّ الحقيقة لا تتمثّل في الصّورة المطابقة للشّكل، ولكنّها تتمثّل في الشّكل المطابق للمعنى الكلّي الّذي تجسّده تشكيليّا تراكيب الرّقش العربي، ويبدو هذا السّعي وراء الجوهر الحقّ في صورتين: صورة أفقيّة تبدو على شكل التّكرار أو التّناسخ، وتظهر في الرّقش الليّن، وصورة مركزيّة تبدو على شكل وميض مُتناوب، وتبدو خاصّة في الخامات ذات التّخطيطات الهندسيّة المستقيمة والّتي تُسمّى (الخيط)(16).

ولقد أكّد بشر فارس هذا التّصنيف فيقول: «من المُمكن أن نتبيّن في الرّقش عُنصرين ثابتين، تمدّهما الطّبيعة خفية ويُقيم الاعتدال بينهما إحساس بالمُناسبة دفين، رهيف، ثمّ يحول من أوضاعهما اختلاف الأمكنة والعهود بفضل ارتقاء مُتّصل في جانب الحجم وجانب الشّكل، وأمّا العُنصران فمن جهة تأويل النّبات، ولا سيما الورقة والسّاق، تأويلا كلّه هزّة، ومن جهة استغلال الخطوط استغلالا يُجريه التصوّر ومن وراء العُنصر مبدآن، الأوّل يظهر وكأنّه العبث والثّاني يبرز في هيئة التّدقيق الهندسي، ومن هُنا تخرج طريقتان (الرّمي والخيط) على حدّ تعبير المُعاصرين من أهل الصّناعة في (ق 10)»(17).

ومن هنا نتبيّن أنّ مفهوم «الرّقش»عربيّ اللّهجة والاستعمال منذ الجاهليّة، بل وقبل ظهور مفهوم «الفنّ الإسلاميّ» أصلا، غير أنّه اتّخذ مع الإسلام أبعادا أخرى، وأصبح يُجسّد نمطا فنيّا معيّنا اتّجه به ذهن «الرقّاش» المسلم بنظرته الحدسيّة إلى الكشف عن الجوهر الكونيّ المتّصل الّذي لا يقبل التّجزئة ولا التّباين ولا الفراغ، في حين يُعتبر مفهوم «الأرابيسك» مفهوما «هجينا» طالما أنّه هاجر من سياقه من مجاله السّيميائي الغربي إلى الثّقافة العربيّة دون أن يُحافظ على أصالته الدلاليّة، فمُصطلح «الهُجنة» حسب سعد البازعي هو «امتزاج الدّلالة الأصليّة للمُصطلح بدلالة جديدة مُستمدّة من السّياق الثّقافي الجديد والمُغاير بحيث يصير المُصطلح هجينا، اشتركت في ولادته وتنشئته عوامل ثقافيّة مُختلفة أزاحته عن دلالته، أو دلالاته الأصليّة، وأكسبته دلالة مُغايرة هي مزيج من السّياقين»(18) وقد نلمس ذلك بصفة واضحة وجليّة من خلال ما قاله المترجم الأوّل لهذا المفهوم، الدّكتور بشر فارس الّذي يقول «إنّ لبّ الزّخرفة العربيّة كامن في طيّات ما يُسمّيه عُلماء الآثار «الأرابيسك» وأعبّر عنه من باب الاجتهاد، بكلمة «الرّقش» . . .»(19).

وليست التّرجمة في الحقيقة عملا فرديّا بل هي حركة حضاريّة دائمة ومُستمرّة لتحسين المُفردات والمفاهيم في كلّ مرّة لمزيد بلورة المعنى، وهي نتيجة عديد التّراكمات والأخطاء الّتي تُساهم فيها عديد الأجيال، حيث لا توجد ترجمة واحدة لنصّ، وإنّما ترجمات عديدة لنصّ واحد، وقد أشار الدّكتور بشر فارس هُنا عن عفويّته في مُحاولة ترجمة مفهوم «الأرابيسك» إلى «الرّقش» من خلال الاقرار بكون هذه العمليّة تظلّ اجتهادا فرديّا منه، بيد أنّه ينبغي علينا هُنا ومن باب الأمانة العلميّة، احترام هذه المحاولة الجديّة للدّكتور بشر فارس في سعيه البنّاء لتعريب مُصطلح «الأرابيسك» في المقام الأوّل، ثمّ

التّأكيد في مقام ثان بأنّ أسباب تهجين المفهوم ليست نابعة دوما وفي كُلّ مرّة عن اللاّوعي الثّقافي، وإنّما هي خاضعة بالضّرورة إلى جملة من الظّروف المكانيّة والزمانيّة الّتي أثّرت بصفة مُباشرة أو غير مُباشرة في عمليّة التّرجمة، وهي ما يُمكن أن نُعبّر عنه بالوعي الثّقافي كذلك.

فبشر فارس هُنا قد قام بتعريب المفهوم اعتمادا على إمكانات ذهنيّة وثقافيّة وأخرى شخصيّة لا شعوريّة في مُجملها، فأمّا الأولى فهي مُكتسبة بالمعرفة والإطّلاع، وهي قابلة للتطوّر في كلّ حين، وتتمثّل في هذه الحالة في مدى إلمام الدّكتور بشر فارس باللّغتين المنقول منها والمنقول إليها، وأمّا الثّانية فهي من مجالات الإحساس واللاّشعور، ونعني بها تلك الرّواسب الجانبيّة في شخصيّة المترجم والّتي تتسرّب عن غير وعي في الإنتاج الثّقافي عُموما كمشاعر الفخر والإعجاب والحقد... حيث ساهم كلّ من الحضور المتوازي والتدخّل المُتفاوت للوعي واللاّوعي بقدر كبير في عمليّة تعريب مفهوم «الأرابيسك» إلى «الرّقش العربي»، على أنّ الجانب الواعي في الواقع مُؤقّت ويظلّ يتحيّن الفرصة السّانحة كي يبرز ويُغيّر، في حين أنّ اللاّوعي يتّصل «بمُكوّنات ثقافيّة يصعُبُ تغييرها، فهي تحمل العُمق التّراثي والتّاريخي للثّقافة و ما تعُجّ به من تصوّرات وأفكار ومُعتقدات هي جُزء من شخصيّة الأمّة أو الثّقافة وهُويّتهما»(20)، لذلك غالبا ما نجدها حاضرة في أيّ إنتاج أو نشاط بشريّ ولكن بطريقة جانبيّة وغير مُباشرة، وهو ما أكّده عُلماء النّفس.

لذا لا تعكس محاولة بشر فارس ها هنا خللا في إمكاناته المعرفيّة المُكتسبة طبعا، لأنّه حتّى في صورة استيعابه للتّجربة الحضاريّة، فإنّه يبقى في حاجة مُلحّة إلى «مهاد لغويّ ووعاء لفظيّ قادر على إعادة توصيل ما استوعبه وهو ما قد لا يتوفّر في الثّقافة أو اللّغة المُستقبلة»،(21) ذلك أنّ الاعتقاد في وجود لغة كونيّة مُوحّدة تُسهّل المُعاملات بين مُختلف الأجناس البشريّة على اختلاف أصولهم وتقاليدهم الدينيّة والدّنيويّة، هو في حقيقة الأمر اعتقاد محدود ولا يمتّ للواقع بأيّة صلة، بل أنّه نوع من الطوباويّة، خصوصا في ظلّ الخلفيّات الايديولوجيّة أو الفوارق الّتي يشهدها العالم منذ القدم وتسابق الحضارات وتداخلها وسعيها إلى الهيمنة الفكريّة وفرض أسلوبها ومُقوّمات حضاراتها على بقيّة الشّعوب الأخرى، والّتي عبّرت عنها بعض «الدّراسات العرقيّة اللسانيّة»(22)، فضلا عن الاختلاف الجذري في البنية التمفصليّة لكلّ لغة.

فأضحى من الضّروري اللّجوء إلى التّرجمة (traduction) إمّا كأداة للتّثاقف والتواصل، وإمّا كذريعة لتسريب نمط العيش وفرض مُقوّمات الحضارة على الأمم الأخرى، خاصّة بعد أن أثبتت الألسنيّة الريبيّة، وفلسفة اللّغة المُعاصرة ذات التوجّه التّأويلي، أنّ فرضيّة كونيّة الأفكار واستقلالها عن مُختلف اللّغات فرضيّة محدودة، بل إنّ جميع اللّغات تخضع في الواقع إلى تقطيعات مفهوميّة مُختلفة، وهذا ما يعني أنّه ليس من المُمكن المُحافظة بشفافيّة على نفس الأفكار و المعاني عند الانتقال من مجال سيميائي خاصّ بلُغة مُعيّنة إلى مجال آخر، ولكن في جميع الحالات، وفي ظلّ غياب وسيلة أنجع، تظلّ التّرجمة الوسيلة الأكثر نجاعة.

وفي هذا الإطار يرى الألسُنيّون أنّ تحقيق التّطابق اللّغوي عند عمليّة التّرجمة، بالمعنى المُطلق للكلمة هو أمر صعب للغاية، إن لم نعتبر ذلك مُستحيلا، ذلك أنّ كُلّ لُغة تحتوي ضرورة على تقطيع صوتي ومفهومي ونحوي خاصّ، وطالما أنّ كُلّا منها يختلف جذريًا على مُستوى التّقطيعات الثّلاث، فإنّه في حالة الإنتقال من لُغة لأخرى، يقع دائما الفصل بين الدّلالات وإعادة تجميعها ضمن منظومتين دلاليّتين مُختلفتين مُناسبتين للّغة المُضيفة، لذلك نجد دوما صعوبات كثيرة عند ترجمة النّصوص من لسان لآخر، وقد عملت سابير (E. Sapir) على «إبراز عدم القابليّة للتّنضيد لمُختلف العناصر الّتي تقوم عليها مُختلف الأنساق اللسانيّة: تقطيع صوتي وتمفصُلي تقوم عليه مُختلف الأنظمة الصوتيّة (حروف الصّوامت وحروف الحركة إلخ..)، تقطيع مفهومي يحكم الأنساق

المُعجميّة (المعاجم، الموسوعات إلخ. .)، تقطيع نحويّ هو أساسُ القواعد المُختلفة للّغات»(23)، غير أنّ عمليّة التّرجمة ومشقّتها من اللّغة الفرنسيّة إلى اللّغة العربيّة، جعلت المعنى يختلف.

وعلى هذا النّحو جاء لفظ «الأرابيسك» حمّال أوجه، فهو عند الدّكتور بشر فارس يعني «الرّقش» كذلك عند الدّكتور عفيف البهنسي في معجمه «العمارة والفنّ» وآخرين سواهما، كما ظهرت حديثا لفظة جديدة على قياس جذر عربيّ هي «العربسة»، استعملها الشّاعر صلاح إستيتيه في مقاله عن «الصّورة والإسلام»(24)، كما استعملها كذلك الدّكتور كمال مُحْي الدّين في مقالة «ألف عام من الأرابيسك»(25)، وعليّ اللّواتي في ترجمته لكتاب «جماليّة الرّسم الإسلامي» لألكسندر باتبادوبولو لمّا قال: «آثرنا استعمال لفظة «عربسة» (الواردة في قاموس المنهل د. سهيل إدريس ود. جبّور عبد النّور) لترجمة Arabesque عوضا عن «الرّقش العربي» خاصّة وأنّنا نقصد بالعربسة لا فنّ الرّقش بل الوحدة الهندسيّة المكوّنة من لولبين مُتقابلين»(26) وهذا إضافة إلى مفردة «التّوشيح» الّتي استعملها الدّكتور أحمد فكري في كتابه «مساجد القاهرة». .

وإنّ المُتأمّل في المُصنّفات العربيّة الحديثة الّتي عنيت بدراسة الموروث الفنّي الإسلامي وترجمة النّصوص الغربيّة الّتي اهتمّت هي الأخرى بالموضوع نفسه، يُلاحظ أنّ مفهوم «أرابيسك» لم يصل إلى تعريف علميّ دقيق وواضح(27) حسب ما قال أرنست كونل، حيث تعود نشأته تاريخيّا إلى عصر النّهضة أي القرنين الخامس عشر والسّادس عشر ميلادي، ولم ترد في كتب التّاريخ معلومات كافية بخصوص هذا المفهوم باستثناء ما ورد على لسان أوّل عالم ألماني مُتخصّص في تاريخ الفنّ ألا وهو ألويس ريغل (Alois Riegel) الّذي «قصر كلمة الأرابيسك Arabesque على نوع مُحدّد من زخارف الفنّ الإسلامي، وحدّد شخصيّتها بأنّها من الزّخارف النباتيّة البعيدة عن أصولها الطّبيعيّة» (28).

ومن خلال عمليّة مسح استنباطيّة أوليّة لتاريخ منطقة البحر الأبيض المُتوسّط خلال هذه الفترة، يُلاحظ أنّ فترة ظهور هذا المفهوم قد تزامنت مع حكم العرب المُسلمين للأندلس، لذلك لم يجد الغرب إسما دقيقا ومعبّرا يُطلقونه على فنّ الزّخرفة النباتيّة الّتي برع فيها المُسلمون، غير لفظة «الأرابيسك arabesque» المشتقّة من إسم les Arabes)، ففي هذه الفترة بلغت الدّولة الأمويّة في إسبانيا أوج ازدهارها الحضاري على جميع المُستويات، العلوم الصّحيحة وعلوم الطّبيعة، الآداب والفنّ والمعمار والزّخرفة. كما مثّلت المُنشآت الأندلسيّة أروع مثال مزج بين فنّ العمارة والزّخرفة قد حقّقها الفنّ الإسلامي والإنساني عُموما، ممّا جعله يُعتبر فنّا مكتملا لا تُنتجه إلّا المُجتمعات الّتي بلغت الذّروة في النموّ الفكري، العمراني والاقتصادي، فتأثّر به الفنّانون الأوروبيّون وازدادوا شغفا به أساسا الزّخرفة النباتيّة «إنّ الزّخرفة الّتي سُمّيت في القرنين الخامس عشر والسّادس عشر «أرابيسك» أو «موراسك» قد تمّ تعريفها منذ سنة 1893 عن طريق Alois Rigel «الّذي اعتبرها مجموعة الزّخارف المُتأتّية من الشّرق القريب، والّتي تتميّز بتفرّع الجذور المُكوّنة أساسا من السّيقان الحاملة لأوراق مُطرّزة»(29)، ومن بين هؤلاء الفنّانين نذكر ليوناردي فانشي (Léonard De Vinci) ورافائيل (Raphael) اللّذين تأثّرا بالرّقش النّباتي الإسلامي أشدّ التأثّر ممّا جعلهما يُوظّفانه في بعض أعمالهما الفنيّة.

من هُنا نستبين انطلاقا من هذه العودة التّاريخيّة أنّ إسبانيا كانت الدّولة الأوثق صلة بالفنون الإسلاميّة من باقي الدّول الغربيّة الأخرى، لأنّها عاشت ما يقارب سبعة قرون في ظلّ الحكم العربي الإسلامي حتّى أنّ «علاقة إسبانيا بالعرب وخاصّة بالمغرب العربي علاقة عريقة وعميقة ممّا سمح لبعض المُعاصرين أن قال «تبدأ إفريقيا من جبال ألبرت (البيريني)»(30)، فتلاقحت الثّقافتان العربيّة الإسلاميّة والإسبانيّة المسيحيّة وتداخلتا حتّى انصهرت التّالية في الأولى الّتي تفوقها قوّة وعتادا فكريّا وعسكريّا، ونهل الإسبان من كنوز الحضارة العربيّة الإسلاميّة وتكلّموا العربيّة وتوارثوا عن العرب المسلمين

عديد التّقاليد والعادات والكلمات والمُصطلحات، تماما كما توارثنا نحن سكّان المغرب العربي عديد الكلمات عن الفرنسيين.

ولعلّ أكثر ما يهمّنا في هذا البحث هو مفهوم «الأرابيسك arabesque»، الّذي يعود إلى العرب بالنّسبة وحسب، فمن الوارد جدّا أن كلّ نشاط أو فعل يتعلّق «بالعربي» منسوب إلى العرب بغضّ النّظر عن حقيقة ذلك الفعل أو النّشاط أو الكلمة، غير أنّ الدّكتورة سُعاد ماهر مُحمّد حدّدت مجال هذا المفهوم بقولها «وهكذا نرى أنّ الفنّ الإسلاميّ ظلّ قرابة قرنين من الزّمان، يخضع تارة للمُوثّرات البيزنطيّة وأخرى للمؤثّرات السّاسانيّة 221 هـ، أكمل الفنّ الإسلامي مُميّزاته، الّتي لا تكاد تُخطئها العين، والّتي لم يجد مُؤرّخو الفنون الأوروبيّون إسما يُطلقونه على الزّخارف الإسلاميّة غير إسم العرب يُطلقونه عليه، فعُرف باسم «الأرابيسك arabesque»(31). وبالتّالي فإنّ مفهوم «الأرابيسك» يعني، حسب هذا الطّرح «الزّخارف الإسلاميّة»، كما أورد «إيتيان سوريو (Etienne Souriau) في مُعجمه الخاصّ بالمُصطلحات الإستيتيقيّة تعريفا للأرابيسك يُقارب كثيرا ما ذهبت إليه الدّكتورة سُعاد ماهر مُحمّد ولكن مع كثير من الدّقة والتّحديد: «نُسمّي أرابيسك التّركيبات النّاتجة عن التّشابك والعبقريّة أو التّرتيب الرّائع للخطوط اللاّتشخيصيّة، إسم مُشتقّ من العربيّة، لأنّ العرب خُصوصا قد أبدعوا في هذا النّمط الفنّي...»، حيث لا يكتفي سوريو هُنا بذكر الخصوصيّات التّشكيليّة للأرابيسك، بل يُؤكّد أيضا على أنّها لا تشخيصيّة، كما أشار على أنّ هذه الكلمة مُشتقّة من العربيّة لأنّ العرب هم من ابتدعوا هذا النّمط الفنّي وأبدعوا فيه، ولا يعني سوريو بهذا التّعريف كما سبق وأن ذكرنا العنصر العربي على وجه التّحديد أي سُكّان شبه الجزيرة العربيّة، وإنّما هو استعمل هذا المفهوم (arabesque) للدّلالة على نمط مُعيّن في الفنّ الإسلاميّ عموما ألا وهو الرّقش الّذي يُعرف إلى اليوم عند الإسبان بـ «Ataurique»، وهي لفظة تناقلتها الأجيال كما هي، أي هي ترجمة حرفيّة إسبانيّة للكلمة العربيّة «التّوريق» أي التّشجير، أو التّزهير، أو الرّقش النّباتي، أو الرّمي، أي تلك الزّخارف النباتيّة دون غيرها، ولعلّ هذا المعنى هو الأقرب إلى المدلول الذي قصده الغرب عندما ابتكروا مصطلح «الأرابيسك» منذ عصر النّهضة وليس الرّقش العربي عموما، وهو ما يُبيّنه مُعجم Grand dictionnaire Garnier باللّغتين الفرنسيّة والإسبانيّة(32). (صورة رقم 1، 2، 3، 4).

وبالتّالي يُعتبر مفهوم «الأرابيسك arabesque» بالفرنسيّة أو arabesco بالايطاليّة تسمية لنمط فنّيّ أنتجه المسلمون منذ عهد الدّولة الأمويّة وطوّروه شيئا فشيئا حتّى بلغ ذروة إبداعه في الأندلس، وقد ابتكره عُلماء الفنّ الغربيون (المصطلح) خلال القرنين الخامس عشر والسّادس عشر ميلادي إثر تأثّرهم وإعجابهم بهذا النّمط الفنّي التّجريدي في مُحاولة منهم للدّلالة على هذا النّمط الفنّي وتميزه عن غيره، وقد نسبوه إلى العرب على سبيل التّعريف والتّعيين لا التّحديد والتّخصيص، أي أنّ فنّ «الأرابيسك» عربيّ النّشأة طالما أنّ العرب هم أصحاب الدّين الجديد ومُؤسّسو الحضارة الإسلاميّة الّتي ترعرع فيها هذا الفنّ وخرج إلى العالم وانتشر، في مُقابل أنّ التّسمية غربيّة النّشأة، فالعربيّة بوصفها لغة القُرآن هي أيضا لغة هذا الفنّ بأهمّ عناصره الزخرفيّة وخصوصيّاته التشكيليّة، وقد أشار المُستشرق إتنجهاوزن (Ettinghausen) في بحوثه عن الزّخرفة الإسلاميّة إلى أنّ الفنّانين المُسلمين ظلّوا في أعمالهم دائما مُرتبطين بالإسلام وبالقُرآن، ممّا أضفى على أعمالهم جمالا وسحرا روحيّا لا يُخطئه المتأمّل. (صورة رقم 5).

ومن هُنا كان الإقبال على تعلم الخط العربي لكُلّ من اعتنق الإسلام ضرورة لا اختيارا، هذا وقد حرص المُسلمون على تزين ما أنتجوه من مصنوعات أو شيّدوه من المباني بالآيات القُرآنيّة والأحاديث النبويّة الشّريفة وبأسماء الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم، والخُلفاء الأربعة كعناصر زخرفيّة، لذلك فلا عجب إذا تحوّلت اللّغة العربيّة في شكلها القُرآني إلى فنّ الأعمال الفنية

القُرآنيّة، وأضحت هي الّتي تُحدّد أشكال و مقاييس الفنّ الإسلاميّ (صورة رقم 6).

وعليه فقد أصبح فنّ "الأرابيسك" يعكس بطريقة ما الكلمة القُرآنيّة ممّا جعله يرتبط بصفة العروبة (العربي Arabesque) ويُقابله باللّغة العربيّة لفظ «التّوريق» لا الرّقش العربي، لأنّ كلمة الرّقش أشمل من أن تكون مُرادفة لكلمة arabesque، بل إنّها تتّسع لتشملها، وهذا ما أثبته كُلّ من العالم الألماني ألويس ريغل وأرنست كونل ثمّ أكّده سوريو فيما بعد و هو عينه ما أكّدته عديد المرجعيّات الغربيّة المُعاصرة الباحثة في نفس الشّأن(33)، كما أورد معجم «المجيب» وهو معجم عربي فرنسي يهتمّ بالجانب الوظيفي والألسنيّ للمصطلح تعريفا لمفهوم «الأرابيسك» على كونه "زخرفة عربيّة و بالتّحديد توريق عربي"(34).

كما يُشير فريد شافعي إلى أنّ «كلمة أرابيسك هي لفظ أوروبي أطلق في اللّغات الأنجليزيّة والألمانيّة والفرنسيّة على زخارف الفنّ الإسلامي بوجه عامّ والنباتيّة منها بوجه خاصّ»(35)، وعرّف مختار العطّار بأنّ التّوريق "ينسحب على الأشكال الزخرفيّة الهندسيّة المطلقة كالحليات المعماريّة الّتي تتّخذ شكل الوردة حين يتقاطع محيط عدّة دوائر متساوية بحسابات دقيقة فتسفر عن شكل يتّسم بالكمال و الفنيّة»(36).

و«التّوريق» مصطلح عربيّ أطلقه المؤرّخون على الزّخارف الإسلاميّة الّتي قوامها الأوراق النباتيّة والأزهار والأفرع المتشابكة المنحنية بجانب الوريدات، والسّيقان، وقد أجمع ثلّة من الباحثين المختصّين على أنّ التّوريق «تجسيد للفكر الإسلامي ونظير تشكيلي للعقيدة»(37)، وهو كذلك تلك اللّغة الّتي تمكّن من خلالها الفنّان المسلم أن يُترجم أحاسيسه ويُبرز مشاعره مع الحفاظ طبعا على قيمه ومعتقده، فالتّوريق "يقوم على اشتقاق وحدة زخرفيّة من وحدة أخرى من إنشاء العلاقات المعكوسة والمتقابلات. . هو الفنّ الّذي يجمع عناصر التّعقيد ورقّة التّبسيط في نفس الوقت وكان قابلا للتّضاعف اللّانهائي والانتشار والانبساط»(38).

وأمّا كلمة «العربسة» فهي ترجمة حرفيّة لكلمة الأرابيسك كُتبت بأحرف عربيّة، وتداولها بضع أنفار حتّى أنّها زادت غموضا على غموض، حيث اكتسبت لدى أغلب مُستعمليها نفس الدّلالة الّتي اكتسبها مفهوم «أرابيسك»، ما عدا عليّ اللّواتي الّذي وظّفها في سياق خاصّ مفاده تلك الوحدة الهندسيّة المُكوّنة من لولبين مُتقابلين، وقد جاء هذا التّوظيف في مُحاولة منه للتّوفيق بين قراءة بابادوبولو للمنمنمات الإسلاميّة الّتي ارتكزت على ما سمّاه «العالم المُستقلّ» الّذي تضبطه وتُنظّمه هياكل رياضيّة كُبرى تتردّد في بادئ الأمر بين المُنحنيات الجيبيّة والدّوائر واللّوالب (صورة رقم 7)، وبين القراءة العربيّة لهذا التّوظيف، وفي كلّ الأحيان تبقى هذه الحالة شاذّة تماما ككلمة «العربسة» في حدّ ذاتها بالنّظر إلى كميّة وعدد الدّراسات المُهتمّة بدراسة المنظومة الفنيّة الإسلاميّة باصطلاحات ومفاهيم عربيّة.

نخلص إلى القول إذن بأنّ مفهوم «الرّقش» عربيّ اللّهجة والدّلالة، وقد استعمله العرب ووظّفوه في أشعارهم منذ الجاهليّة في نفس السّياق تقريبا (أي كلّ ما هو كتابة ونقش وخطوط. . .)، في حين أنّ مفهوم «الأرابيسك»، أي فنّ التّوريق العربي، مفهوم هجين، وقد مرّ بثلاث مراحل حتّى نُعت بالهجين، أوّلا نشأ وتبلور في بيئة غربيّة خلال القرنين الخامس عشر والسّادس عشر، ثمّ هاجر قاطعا رحلته من المنشأ إلى سياق ثقافيّ ومجال سيميائيّ جديد (اللّغة العربيّة) بحيث تداخلت أو انصهرت دلالته الأصليّة بدلالة جديدة استمدّها من السّياق الثّقافي الجديد والمُختلف، أمّا ثالثا فتأتي الشّروط والعوامل الثّقافيّة المُختلفة الّتي واجهت المفهوم أثناء عمليّة الهجرة وفرضت تحوّله عن أصله وأزاحته عن دلالته الأصليّة (التّوريق)، وأكسبته دلالة مُغايرة هي مزيج بين السّياقين بصيغة قديمة (الرّقش العربي).

وقد استندنا في تحديد معنى الهجانة إلى تعريف للدّكتور سعد البازعيّ الّذي يخصّ ها هُنا «كثيرا من المُصطلحات الّتي هاجرت من سياقاتها الأوروبيّة / الغربيّة إلى الثّقافات الأخرى، ومنها الثّقافة العربيّة. . . وقد بدا لي أنّ التّعبير الأمثل عن ذلك التغيّر هو مُصطلح «الهُجنة»، الّذي يعني هُنا امتزاج الدّلالة الأصليّة للمُصطلح بدلالة جديدة مُستمدّة من السّياق الثّقافي الجديد والمُغاير بحيث يصير المُصطلح هجينا، اشتركت في ولادته وتنشئته عوامل ثقافيّة مُختلفة أزاحته عن دلالته، أو دلالاته الأصليّة، وأكسبته دلالة مُغايرة هي مزيج بين السّياقين»(39).

وإذا ما تناولنا المسألة من زاوية نظر تشكيليّة، لوجدنا أنّ الأرابيسك أو التوريق فنّ يتكوّن من زخارف مشكّلة من أوراق النّباتات المختلفة والزّهور المتنوّعة الّتي وظّفها الفنّان المسلم في شكل أساليب متعدّدة من إفراد ومزاوجة وتقابل وتعانق. . .وتكون المفردة التشكيليّة أو الوحدة الزخرفيّة (motif) في كثير من الأحيان مؤلّفة من مجموعة من السّيقان (tiges) والعناصر النباتيّة المتداخلة والمتشابكة والمتناظرة والمتماثلة، تتكرّر بصفة منتظمة متناوبة، يقول الدّكتور عادل الألوسي في مقاربته المفهوميّة لمصطلح الأرابيسك: «الأرابيسك هي الزّخارف المكوّنة من فروع نباتيّة وجذوع منثنية ومتشابكة، ومتتابعة فيها رسوم محوّرة عن الطّبيعة ترمز إلى الوريقات والزّهور وتُسمّى أحيانا (بالميت) أي النّخلة palmet)، نراها في الزّخارف الجصيّة الّتي كانت تغطّي جدران سامرّاء وتتكرّر في الأعمال الفنيّة التاريخيّة في مصر القديمة والإسلاميّة كذلك»(40).

وتمثّل هذه الصّورة رقم (8) من مسجد الظّاهر بيبرس البندقداري (620هـ - 1221م / 676هـ - 1277م) تصوّرا جديدا لفنّ الزّخرفة الإسلامية الّذي شاهدناه في دمشق وبغداد، فكان ذلك عبر الدّمج بين روح الفكرة (المبدأ الرّوحي العقائدي) ونجاعة التّقنية، فنلاحظ هذا التّكرار المستمرّ للمفردة الزخرفيّة (وريقات وزهور. . .) على كامل الفضاء في حركة سريعة دؤوبة نحو اللاّنهائي نحو المطلق، فالمفردات التشكيليّة تنتج بما توفّره من إمكانات التّركيب والتناغم إطار تنوّعات لا متناهية، غير أنّ هذه الحركة السّريعة التي تبدو صامتة، وتوهمنا بالثبات، تخضع لنظام هندسي صارم معروف عنه أنّه يمتاز بالجفاف والجمود، وهو الّذي يبدو واضحا في الجزء المُقابل من القوس الثّاني، بيد أنّنا لا نرى فيهما جفافا ولا جمودا بقدر ما نحسّ حركة وديناميكيّة، إنّها عالم متشبّع بالخطوط والألوان.

إنّ المُتفرّج في لحظة النّظر إلى هذا النّموذج يقف بلا حراك، فالمادّة تشمله بإحساس قويّ جدّا بالديناميكيّة والتناغم والفاعليّة، وكأنّه طرف مشارك في هذا العمل، فتلك «الرّموز» النباتيّة تتوالد من بعضها البعض، متجاورة، متجمّعة مهتزّة تارة وساكنة طورا، تمثل متاهة تدعوه إلى سبر أغوارها في كلّ مرّة، وأمّا الفكرة فهي تملؤه بإحساس عميق بالانتماء، بيقين ثابت جدّا بالوحدانيّة و السرمديّة لله تعالى لا شريك له، فهي كالموسيقى العربيّة «عبارة عن نغم أو مجموعة أنغام تتكرّر باستمرار حسب قواعد ثابتة، فتلتوي الغصون والأوراق، وتتشابك الخطوط وتتشكّل العناصر النباتيّة لتخلق صيغا تعبيريّة تذكّرنا بالموازين والإيقاعات والمقامات المكوّنة للموسيقى العربيّة ونحن لا نرى فروقا أساسيّة بين تلك الزّخارف الصوتيّة وهذه الزّخارف الجصيّة، ألسنا نشعر حقّا أمام هذه الصّورة. . . مجموعة الأعمدة و التيجان و المقرنصات والأشكال والألوان والأضواء تؤلّف بينها موشّحا زخرفيّا من أبدع الموشّحات الأندلسيّة»(41).

وأمّا التّوشيح فهو إسم يُطلق على نوع من الشّعر الأندلسي وله أسماط وأغصان وأعاريض مختلفة وأكثر ما ينتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويعود إلى فعل «وشح : المرأة : ألبسها الوشاح والوشح الخطيب خطبته بالآيات : زينها بها، والوشاح : شبه قلادة من أديم عريض يرصّع بالجوهر تشدّه المرأة بين عاتقيها وكشحيها والتّوشيح : مصدر والتّوشيح عند الشّعراء: أن يبني الشّاعر أبيات القصيدة ذات القافيتين على بحرين



أو ضربين من بحر واحد يجعلها قطعا، وأكثر ما تنتهي القطعة عندهم إلى سبعة أبيات»(42). وهو أيضا «فنّ شعري مستحدث، يختلف عن ضروب الشّعر الغنائي العربي في أمور عدّة وذلك بالتزامه بقواعد عدّة في التّقنية، وبخروجه غالبا على الأعاريض الخليليّة واستعماله اللّغة الدّارجة أو العجميّة في خرجته، ثم باتّصاله القويّ بالغناء... فابن هشام الشنتريني أشار إلى أنّه لن يتعرّض للموشّحات لأنّ أوزانها خارجة عرض الدّيوان لأنّ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب، أمّا ابن سناء الملك فيقول: «الموشّح كلام منظوم على وزن مخصوص» (43).

إنّ هذا التّشابه بين الزّخارف النباتيّة (الأرابيسك) والزّخارف الصوتيّة (التّوشيح) في اللّحن والرّخاوة والطّراوة والانحناء والإنطواء والاسترخاء والانعطاف بسلاسة وانسيابيّة، هو ربّما ما ولّد هذا التّرادف أو المماهاة بين المفهومين على مستوى التّوظيف في الميدان التّشكيلي من حيث المعنى أو المدلول رغم تباينهما الواضح على مستوى الدّلالة الأصليّة والصّوت، فخاصيّة «الزّينة» (caractère) التّي تعني الزّخرفة حسب «لسان العرب»، هي نقطة اللّقاء بين المفهومين، فالزّخرفة تكسو السّطوح وتزيدها جمالا وبهجة، وارتبط مدلول «الزّينة» الّذي يحمله مفهوم «التّوشيح» أكثر بفنّ الشّعر لدى العرب، أي تنميق الكلام، ثمّ استخدمه العرب في الأندلس في شكل جديد تأقلما مع حياة الرّفاهة والتّرف والطّبيعة الخلاّبة في إسبانيا، ليمتزج باللّحن والمعازف، فأصبح نوعا من الموسيقى أطلق عليها «الموشّحات الأندلسية»، وهي التي يتأتّى منها «المالوف التّونسي»، وهذا ما جعل بعض المفكّرين أمثال الدّكتور أحمد فكري في كتابه «مساجد القاهرة» يرى أنّ مصطلح «الأرابيسك» باللّغة الفرنسيّة يقابله باللّغة العربيّة مفهوم «التّوشيح».

وهكذا نصل في آخر المطاف إلى القول بأنّ قضيّة تعريف المصطلح وتحديد ماهيته واستعمالاته وضمان سهولة نقلته من مجال سيميائيّ إلى آخر مع المحافظة على المدلول، مثّلت مُشكلة عويصة تخترق جميع الحقول اللغويّة ومُختلف المُكتسبات المعرفيّة دون استثناء، فتخلق تضاربا في الآراء وغموضا في المعنى والتباسا في إدراك المفاهيم ودلالات الألفاظ، وقد ذهب الباحثون والألسنيّون أشواطا بعيدة في تحليل هذه الظّاهرة اللغويّة ومُحاولة الإلمام بكافّة جوانبها قصد الخروج بحلول عمليّة جذريّة لتجاوز هذه الازدواجيّة في الخطاب، إذ وجّه العديد منهم أصابع الاتّهام إلى التّرجمة، مُحمّلين إيّاها مسؤوليّة هذه الفوضى الاصطلاحيّة، مُعتبرين أنّ الإنسان قادر على قول ما يريد وكيفما يُريد ومثلما يُريد، أي أنّ إمكانيّة قول نفس الشّيء بلسانين مُختلفين هو أمر جائز ومُمكن وإلاّ لما أمكننا الحديث بعد اليوم عن الكائن النّاطق.

كما نستنتج أيضا أنّ هذه المفاهيم «التّوشيح» و«الأرابيسك» و«العربسة» ليست مُترادفات بالمعنى

التّشكيلي للكلمة أي التّقني والوظيفي، فالتّوشيح نظام صوتيّ مُرتجل يقوم على جُملة من الايقاعات المتناسقة والمنسجمة في شكل أبيات شعريّة لا يتعدّى عددها السّبعة، في حين أنّ الأرابيسك هو مفهوم غربيّ هجين ظهر في القرن الخامس عشر ميلادي على يد عالم الفنّ الألماني ألويس ريجل ويعني به بكلّ بساطة فنّ «التّوريق العربي»، وهو ما تُثبته أغلب كُتب التّاريخ والآثار والجماليّات وخصوصا الإسبانيّة منها، حيث أخذ الإسبان هذه الكلمة عن العرب في الأندلس وتوارثوها من جيل إلى آخر إلى اليوم، وأمّا كلمة «العربسة» وهي ترجمة سمعيّة حرفيّة هجينة بصيغة عربيّة لمفهوم الأرابيسك، وهي من شدّة غموضها لا نكاد نعثر لها على معنيين مُتطابقين في نسقين مُختلفين، أي أنّ كلّ باحث أعطاها معنى خاصّا يتماشى مع سياقه الخاصّ، لذلك لا يُمكننا في هذه الحالة أن نُماهي بين هذه المفاهيم وبين الرّقش العربي.

الهوامش والإحالات

1) فن البحث العلمي، تأليف و. إ. بيفردج، ترجمة زكريا فهمي، مراجعة د/ أحمد مصطفى أحمد، دار النهضة العربية، القاهرة، سنة 1963، صـ150 .

2) الفارابي في حدوده ورسومه، د/ جعفر آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ط1، سنة1985، صـ14.

3) انظر: المدخل إلى دراسة علم الكلام، د/ حسن الشافعي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، سنة 1991، صـ231.

4) جدير بالملاحظة أن العرب القدماء عرفوا المصطلح وخبروا خفاياه، وجوانبه المختلفة، كما لمسوا أهميته وفوائده في بناء النهضة العلمية التي سعوا إليها، ووقفوا على طرائق وضعه بما أفادوا من الترجمات عن اللغات الأخرى. [انظر: المصطلح ومشكلات تحقيقه، د/ إبراهيم كايد محمود، مجلة التراث العربي، دمشق، سنة 2005، العدد97، صـ 25].

5) تقديم المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين للآمدي، تحقيق وتقديم د/ حسن الشافعي، ص7 .

6) انظر : الفارابي في حدوده ورسومه، د/ جعفر آل ياسين، صـ14.

7) انظر : بحوث لغوية، د/ أحمد مطلوب، صـ167 .

8) تقديم المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين، صـ9 .

9) درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية، تحقيق د/ محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط2، سنة 1979، 223-222/ 1 .

10) فريد الأنصاري، مفهوم الجمالية بين الفكر الإسلامي والفلسفة الغربية، ضمن دراسات وأبحاث موقع أرض الحضارات الإلكتروني www.landcivi.com

11) ألكسندر بابادوبولو، جماليّة الفنّ الإسلامي، ترجمة وتقديم عليّ اللّواتي، نشر وتوزيع مُؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه تونس 1979، ص 8.

12) دروس في الألسُنيّة العامّة لفردينان دي سوسور، ترجمة محمّد الشّاوش وصالح القرمادي ومحمّد عجينة، الدّار العربيّة للكتاب 1985.

13) سعد البازعي، الإختلاف الثّقافي وثقافة الإختلاف، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2008، ص47.

14) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 1 1997.

15) قاموس « المعاني» الإلكتروني : عربي عربي.

16) د. عفيف بهنسي، جماليّة الفنّ العربي، سلسلة عالم المعرفة، 1979، ص 70.

17) بشر فارس، سرّ الزّخرفة الإسلاميّة، المعهد الفنّي للآثار الشرقيّة بالقاهرة، 1952، ص 32.

18) بشر فارس، سرّ الزّخرفة الإسلاميّة،نفس المرجع، ص 51.
19) بشر فارس، نفس المرجع ،ص 14.
20) بشر فارس، نفس المرجع، ص 52
21) نفس المرجع، ص 55.
22) «الدراسات العرقية اللسانية «مفهوم استعمله بول ريكور في كتابه (Le juste) للدلالة على النيات العرقية الخفية لبعض عمليات الترجمة بسبب التنوع في الألسن، « تمثل أطروحة العصي عن الترجمة النتيجة الحتمية لضرب من الدراسات العرقية اللسانية - ب. ليي وورف ، B. Lee Whorf أ. . .» بول ريكور - «العادل»، الجزء 2، تعريب: عبد العزيز العيّادي ومنير الكشو - بيت الحكمة، 2003 تونس. ص 435.
23) نفس المرجع السّابق - ص 435.
24) نُشرَ في مجلة « فنون عربيّة » العدد السّادس، الملزمة الثّانية عام 1982 ص 99.
25) كمال مُحي الدّين، مقالة «ألف عام من الأرابيسك» (29 جانفي 2008) موقع فنون إسلاميّة الإلكتروني.
26) ألكسندر بابادوبولو، جماليّة الرّسم الإسلامي، ترجمة وتقديم علي اللواتي، نشر و توزيع مُؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979، ص 50.
27) أرنست كونل، مجلة فكر و فنّ، العدد التّاسع عشر، «موضوع الأرابيسك»، ص 8.
28) محمود إبراهيم حسين، الزّخرفة الإسلاميّة، ص 16 - 17.
29) « L'ornement appelé au XVe et XVIe siécles arabesque ou moresque est défini depuis Alois Rigel (1893) comme un groupe d'ornements venus du Proche – Orient, caractrisés par la bifurcation des rinceaux, composés essentiellement de tiges portant des feuilles stylisées », Universalis, 2010.
30) د. عبد العزيز الدّولاتلي، مسجد قرطبة و قصر الحمراء، دار الجنوب للنّشر، تونس 1988، ص 12.
31) د. سعادماهر محمّد، الفنون الإسلاميّة، مكتبة الفنون التّشكيليّة، مركز الشّارقة للإبداع الفكري، ط1، ص 51.
32) « Ataurique (ataourikė).sm.arabesques en platre ». Grand dictionnaire Garnier Espagnol Français - Français Espagnol,Edition Paris, Casa EDITORIOL GARNIER HERMANOS 6,RUE DE SAINTES-PERES,6,7éme tirage 1969,p 89.
33) « …c'est la naissance de la fameuse arabesque, de l'italien arabesca, terme qui renvoie directement au monde arabe. Il s'agit d'un enterlacement végétal sinueux organisé par une composition rigoureuse, rythmé et sans fin, à partir d'un élément de base. L'arabesque, tawriq en arabe, devient un motif récurrent de l'art islamique », LA CIVILISATION ARABO – MUSULMANE AU MIROIR DE l'UUNIVERSEL – PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES, publié en 2010 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 7, place de Fontenoy, 75732, Paris (SP) p 185.
« les arabesques. A l'adj. Ita. Arabesco « arabe, qui est propre aux Arabes » attesté dep. 1353… (arabesco « ornement formé des plantes, de branches, de feuillages…entrelacés » attesté depuis le XVIe s) ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
34) « Arabesque : n.f. (peint et sculp) = [Al Mujib] : Français Arabe – Dictionnaire fonctionnel, linguistique, Maison Yamama D'édition & Diffusion, 1ér édition Avril 2007.
35) فريد شافعي، العمارة في مصر الإسلاميّة عصر الولاّة، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة 1994، المجلّد الأوّل، ص 28.
36) مختار العطّار، آفاق الفنّ الإسلامي، دار المعارف، القاهرة 1999، ص 15.
37) مختار العطّار، آفاق الفنّ الإسلامي، نفس المصدر، ص 21.
38) محسن محمّد عطيّة، القيم الجماليّة في الفنون التّشكيليّة، دار الفكر العربي، القاهرة 2000، ص 27.
39) سعد البازعي، نفس المرجع السّابق، ص 51.
40) عادل الألوسي، روائع الفنّ الإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997، ص 23.
41) الدّكتور عبد العزيز الدّولاتلي، مسجد قرطبة و قصر الحمراء، دار الجنوب للنّشر، تونس، 1988، ص 172.
42) قاموس المُعتمد : عربي - عربي، دار صادر بيروت، 2001، ص 780.
43) د. أحمد المغبرين، مُداخلة بعنوان «لماذا سُمّيت الموشّحات بهذا الإسم، وهل هُناك فرق بين القصيدة والموشّح ؟» حضارة، ثقافة، تراث، الثّلاثاء 9 نوفمبر 2010.

« يقظــة الإحســاس »
مدخلا إلى مشروع الشّابّي التّحديثيّ

حسين العوري/شاعر وأكاديمي. تونس

■ تمهيد:

ما الذي يجعلنا نحتفي بالشابي احتفاء لا يظفر بمثله من عاصره من الشعراء والأدباء والمصلحين؟...

هذا السؤال مستلهم – في الحقيقة- من سؤال كان الشابي طرحه على نطاق كوني، حين قال : ما هو السرّ الأعظم الذي جعل الإنسانية تمجّد هؤلاء (المتنبّي وبيتهوفن وواطس وميكلانجلو) تمجيدا لا تمنح معشاره لمن عاصرهم من الشعراء والفنانين ؟ وأجاب:

إنّه يقظة في أرواحهم عدمها معاصروهم(1)، هذه اليقظة الروحية سمّاها الشابي يقظة الإحساس(2)، وهي التي ميّزته من أقرانه لتميّز تجربته الإبداعية ومرتكزاتها النظرية بكثير من الجدّة والتفرّد والشمول مما جعلها معينا للقول لا ينضب وحقل استثمار لا يعرف الجدب ولا يعترف بالكلال.

وكان الشابي واعيا تمام الوعي بقدراته، مقتنعا كامل الاقتناع بنبوغه وفرادة تطلعاته(3)، مؤمنا أشدّ الإيمان بكونه ما خلق إلاّ ليؤدّي «رسالة الدنيا» كما قال (4) ، رسالة تبدو – وفق طموحه فيما ترك شعرا ونثرا – متعدّدة الجوانب، واسعة الآفاق، لا تقتصر على تجديد الشعر ولا ينحصر مداها في حدود القطر(6)، لذلك نقول:

لم يكن انخراط الشابي في تيّار التجديد الشعري مجرّد استجابة لمؤثرات خارجية، وافدة(5) أومحلية(7) عرفتها البيئة الثقافية والأدبية في عصره، بل كان ذلك الانخراط أولا وقبل كلّ شيء تلبيةً لنداء داخلي عميق ملأ الشاعر إحساسا بذاته وشعورا بالحياة. فشبّ لا تُرضيه إلاّ بكر السبيل و«لا يَرضى بما دون اللباب».

ونقول أيضا ليس التجديد الأدبي إلاّ وجهَ العملة في مشروع الشابي التحديثي، أمّا قفاها فمداره إيقاظ العقول وتحديث الفكر والنضال من أجل التقدّم والحرّية والعدالة الإنسانية.

ومن كانت هذه شواغله وتلك صفاته لم يفارق الوجود إلاّ وقد ترك فيه من بصماته ما يملأ الدنيا ويشغل الناس. وكذلك فعل أبوالقاسم.

فلقد استنفر- في عمره القصير- كلّ طاقاته من الفكر والعاطفة، ومن المعرفة والخيال فأقام رؤيته التحديثية لبنةً لبنة، وجعل مرتكزها وقطب رحاها ما سمّاه يقظة الإحساس.

وهي مقولة صاغها الشابي وكرّرها وردّد صداها في مواطن عديدة ممّا كتب نثرا وشعرا(8)، بل لقد خصّها - لعلوّ منزلتها في فكره التجديدي الانبعاثي(9) - بمقال فسّر فيه حقيقتها ووظيفتها(10).

فماذا كانت تعني له ؟ وما تجلياتها في ما انشغل به فشغل الناس؟

في حقيقة «يقظة الإحساس»:

جاء تحديد الشابي لما يعنيه بـ«يقظة الإحساس» في سياق بحثه عن سرّ العبقرية والخلود، وتأمّله في أسباب التفاوت بين الأفراد في مراتب الإبداع، وبين الشعوب في منازل الوجود. وقاده التأمّل والدرس والاستنتاج إلى «أنّ السبب الحقيقي في هذا التفاوت إنما هو يقظة الإحساس لا الحرية»(11).

وتدعيما لنزعته الحجاجية استشهد بأسماء أربعة من عباقرة الفنّ شعرا ونحتا ورسما وموسيقى، وتساءل عن السرّ الذي يجعل الإنسانية تمجّدهم تمجيدا لا تمنح معشاره لمن عاصرهم من الفنانين والشعراء وأجاب: إنّه يقظة في أرواحهم عدمها معاصروهم... يقظة روحية عميقة سامية هي التي كانت تملأهم شعورا بأنفسهم وبالحياة.

وخلص بعد هذه المقدمات إلى تعميم الحكم فقال: ومن شعر بنفسه حقّ الشعور، احترمها وسما بها عن مواطن الضعة والحقارة، ومن شعر بالحياة حقّ الشعور لم يستطع أن يكون بوقا يردّد أصداء غيره ولا بركة آسنة تعكس صفحتها النائمة ظلال الجبال والأودية والغيوم، بل كان بحرا عميقا، رحيبا، داويا، يدمدم بما في أعماقه من قوّة وعزم وأهوال»(12).

والمزية التي يخرج بها الدارس من هٰذه المقالة أنها تفسرّ - وفق منهج العرض والمقارنة والاستنتاج ثمّ التعميم- سرّ التفاوت بين الأفراد على صعيد الإبداع أيّا كان نوعه، وبين الشعوب على سلّم التقدّم والحضارة في كلّ زمان ومكان، وترسم - من ثمّ- معالم الطريق لمن رام التفوّق والفرادة، فردًا كان أم أمّة".

وإذا كان كلام الشابي عمّا يترتّب عن شعور المبدع بذاته مجملا في سياق التعريف الذي اقترح، لا يتجاوز البعد الأخلاقي (احترام الذات والسموّ بها عن مواطن الحقارة) فإنّه فصّل مراده في سياق آخر فجعل ذلك البعد الأخلاقي أساس اكتمال شخصية الأديب وفرادة مذهبه في الحياة. قال مبديا رأيه في أديب عاصره وسلك سلوكا مشينا: « إنّه لا يملك شيئا من كرامة النفس الإنسانية، ولا عزّتها العريقة، هاته (!) الكرامة والعزّة التي هي ذخر الإنسانية الثمين، والتي يحتاج إليها الأديب والفنّان أكثر من أيّ إنسان لأنّها هي التي تخلق في نفسه تلك العزيمة الاستقلالية المنتجة، تلك النزعة التي تجعله أكثر شعورا بنفسه واعتزازا بها ممّا عداه، وبذلك تكتسب شخصيته الوضوح والجلاء في آثاره وتتخذ لها مسلكا خاصّا بين المسالك، ومذهبا لها بين مذاهب الحياة»(13).

أمّا على صعيد الجماعة فقد اتخذ الأمّة العربية في مسار حضارتها صعودا ونزولا مثالا لذلك قال: وهذه الأمّة العربية كانت بالأمس رائد العالم ورسول المدنية والنور حين كانت روحها مستيقظة ناهضة وإحساسها مضطرما مشبوبا، ثمّ أمست في آخر القافلة الإنسانية، تلوك أحلام الماضي، وتجرّ ببطء أحلامها المثقلة بالنعاس لمّا تبدّد إحساسها وفقدت شعورها بنفسها وبالحياة ثمّ ها هي اليوم تحاول النهوض واليقظة ثانية لأنّ روحها قد أخذت تستيقظ من جديد»(14).

فيقظة الإحساس بالنسبة إلى الشابي بوصلة ومحرار. بها تحدّد الوجهة الصحيحة للحركة فرديّة كانت أم

جماعية، أدبية فكرية أم سياسية اجتماعية. وعلى أساسها يُقاس ما في طبيعة تلك الحركة من تجدّد ونشاط أوجمود وخمول. حضُورها في أيّ مرحلة من مراحل التاريخ عنوانُ التقدّم والتجدّد والانتصار للحياة(15)، وغيابُها مصدرُ الاجترار والجمود والتصامم عن نداء الوجود.

لكل ما تقدّم نؤكّد ما قلناه سابقا عن منزلة «يقظة الإحساس» عند الشابي.فهي قطب الرحي في فكره وهي مصدر إبداعه وهي حجر الزاوية في مشروعه التحديثي لأنّها حافز كلّ انبعاث حضاري. فهي -كما قال- روح الإنتاج المخصب الولود(16). فما آثارها في إبداعاته؟

تجلّياتها :

نشير بدءا إلى أننا أعدنا قراءة نصوص الشابي الشعرية في ضوء الظروف الحافّة بنشأتها انطلاقا من تواريخها وتواريخ كتاباته النثرية لا سيما الرسائل والمذكرات، فانكشفت لنا صورة لأبي القاسم يضيق عنها إطار الصورة النمطية للشاعر الرومنسي. هي صورة من كان جناحاه يرفرفان في سماء الشعريّ وقدماه ينغرسان في تربة اليوميّ، حتى لقد بدا ممزّقا بين خيالات الشاعر الحالم وانشغالات المفكّر المصلح.

بل إنّ ملامح المفكّر المصلح بدت كالسوار يحيط تجربته الشعرية منطلقا ومنتهى. بدا من خلال «تونس الجميلة»(1925) وطنيا عاشقا عذريا(17)، وقبلها بسنتين(1923) كانت الوظيفة الإصلاحية مهيمنة على رؤيته الشعرية، قال مخاطبا شعره ولمّا يتجاوز الرابعة عشرة (18):

أيّها الشعر! يا أنيــن شعــوري

وسميـــــري.[أما تُـبّ حيـــالي] ؟

لا تبال من قـــول حـــق أليم

[لست]شعري ، إن لم تقل لا أبالي

قم على منبر البـلاد خطيبـا

مستحثّـــا رجـــالهـــا للمعـــــالي

وانتهى في «قلسفة الثعبان المقدّس» (1934)- أي قبل أن يفارق الوجود بشهر ونيّف - نصيرا للشعوب الضعيفة (19)، مدافعا عن خصوصيات الهويّة والعدالة الإنسانية، حكيما دقيق الفكر، دون أن يتخلّى عمّا به يكون الشعر شعرا.

لذلك نعتقد أنّ تجليات يقظة الإحساس في مشروع الشابي التحديثي تُلتمس في مستويين: مستوى التحديث الشعري ومقتضياته ومستوى التجديد الفكري ومتعلّقاته. وسيقتصرالبحث في هذه العجالة على المستوى الأول : التحديث الشعري ونظرية الأدب.

سعى الشابي في ما ألّف نثرا وشعرا إلى بناء نظرية في الأدب (20) تعرف به ويعرف بها، وكان شعاره: لقد أصبحنا نتطلّب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلّب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة. . . أمّا من يعبد أمسه وينسى غده فهومن أبناء الموت وأنضاء القبور الساحرة» (21). وليس هذا الكلام سوى صورة من صوريقظة الإحساس بما هي امتلاء الذات شعورا بذاتها وبالحياة.

ولمّا كان الشابي ممتلئا شعورا بنفسه وبالحياة، تعلّقت همّته ببكر السبيل وآمن بحتمية تجديد الفكر وآليات التعبير، وانعقد عزمه على رسم المعالم الهادية إلى تلك الغاية فاستنفر طاقاته وأطلق العنان لفكره وخيالاته. . . وكان الحصاد مدوّنة شعرية وأخرى نثرية.

والمدوّنتان كلتاهما ضمّت نصوصا نظرية (22) وأخرى إبداعية»، فكأنّما كان [الشابي] يحرص على أن يبيّن أنّ دعوته إلى تأسيس أدب جديد لم تكن دعوة مناد في الصحراء فلا من مجيب.بل هي دعوة يمكن الخروج بها إلى حيّز الفعل، وهوأوّل من ينجزها»(23)

ولمّا كانت صفة الشعر غالبة عليه أولى الشعر

وقضاياه المرتبة الأولى في مشروعه التحديثي كما تبيّن كتاباته في هذا المضمار(24). وكان يصدر في كلّ ذلك عن استراتيجية واضحة المعالم والأهداف.

ولعلّ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور كان يقصد هذا الذي نقول حين ربط منهجه التجديدي بخطّة دقيقة، إذ قال: وبعد فلا شكّ في أنّ أبا القاسم الشابي هوآية الشعر في هذا الطور [1928-1939]، وأنّ منهجه السائر على خطّة محدّدة مدروسة مرتبطة بنزعته التجديدية العامّة هوأكمل مثال للمنهج الشعريّ الجديد(25).

وتمثلت استراتيجيته أبي القاسم في تفكيك الرؤية التقليدية والبناء على أنقاضها. فكّك ليبرز ما في تلك الرؤية من مظاهر القصور والجمود فيسهل عليه إقناع مخاطبيه بمشروعه البديل. وقد فصّل القول في هذا الأمر الأستاذ محمّد قويعة، لذلك نكتفي بالإحالة إلى عمله المنهجيّ الدقيق (26) ونوجه عنايتنا في هذا الجزء من العنصر إلى ما يعتبره الشابي مورد الشعر ومصدره أي الخيال والأسطورة. وذلك هوأسّ تفكيره في كتابه الخيال الشعري عند العرب (27).

مهّد الشابي لأطروحته برأي في الخيال قال عنه إنّه لا يعلم إن كان انفرد بالذهاب إليه أم أنه سبق إلى اعتقاده. ولكنّ الذي يدريه - كما قال- أنّه مؤمن أشدّ الايمان بصحّة الرأي الذي ارتآه، ومعتقد كلّ الاعتقاد أنه حقّ لا ريب فيه(28). والمهمّ أنّ هذا الكلام -إن صحّ، وهوعندنا صحيح - كان شاهدا آخر على نبوغ الشابي المبكر ويقظته الروحية الولود. فعمله هذا شبيه بعمل الشاعر والناقد الانجليزي كولردج (1772-1834) الذي ميّز في الخيال بين ضربين: خيال أولي «هوالقوة الحيوية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا» وخيال ثانوي «هوالخيال الشعري» الذي يختلف عن الأوّل في الدرجة وفي طريقة نشاطه. لإنّه يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد»(29) وكذلك فعل الشابي. فلقد قسّم الخيال - كما قال- قسْمين: خيال شعري فنّي وخيال مجازي صناعي وانشغل في مسامرته التي غدت كتابا، بالقسم الأوّل.

والحقيقة أنّ الشابي- كما تفصح عن ذلك تحديداته ومنهج عرضه وعباراته - قسّم الخيال ثلاثة أقسام:

1. «قسم اتخذه الإنسان ليتفهّم به مظاهر الكون وتعابير الحياة» (ص20)»، «وهوالذي نلمح من خلفه ملامح الفلسفة وأسرة الفكر، ونسمع من ورائه هدير الحياة الكبرى يدوّي بكلّ عنف وشدّة وهوهذا الفنّ الذي تندمج فيه الفلسفة بالشعر ويزدوج فيه الفكر بالخيال (ص26)، لذلك سمّاه الخيال الفنّي «لأنّ فيه تنطبع النظرة الفنّيّة التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير» وسمّاه الخيال الشعري» لأنّه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور(30).

2. و«قسم اتخذه [الإنسان] لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف»(31). وقد أعاد الشابي صياغة هذه الفكرة بعد صفحات قلائل فقال: «وقسم اتخذه الإنسان أوّلا ليعبّر به عن ذات نفسه حين لا يجد لها مساغا في الحقيقة العارية»(ص26).

«ومن هذا القسم الثاني تولّد قسم آخر ولّدته الحضارة في النفوس أو ارتقاء الإنسان نوعا ما عمّا كان عليه. وهذا القسم الآخر هوالخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير»(32). وأكّد الشابي هذه الفكرة مرّة أخرى حين قال (ص26): «وتطوّرهذا النوعُ [القسم الثاني] مع الزمان فكان منه هذا النوع الذي نعرفه والذي ألّفت فيه كتب البلاغة على اختلافها(33).

لكنّ تمييز الشابي بين هذه الأقسام يبقى ملتبسا لا سيما بين القسمين الثاني والثالث إذ يجعلهما متحدين حينا مختلفين حينا آخر.

طابق بينهما حين سمّى القسم الثاني خيالا صناعيا

لكونه «ضربـ[ـا] من الصناعات اللفظية» وهو- تقريبا- الكلام ذاته الذي عرّف به القسم الثالث حين قال : «وهذا القسم هو الخيال اللفظي الذي يراد منه تجميل العبارة وتزويقها ليس غير».

وخالف بينهما حين سمّى القسم الثاني خيالا مجازيا إذ ليس كلّ مجاز صناعة لفظية بالمعنى التحقيري الذي عناه الشابي. ويبلغ هذا الاختلاف أقصاه حين يعني بالمجاز ما كان يقصده الإنسان القديم حين كان ذهنه خاليا من الثنائيات(34). هنا يلتقي القسمان الثاني والأوّل فتطغى آلية التشخيص إذ تُخلع الحياة على الأشياء والجمادات وتنشأ الأساطير. وهنا يلتقي القسمان الأوّل والثاني عبر الوظيفة الجمالية، فبواسطة الخيال الشعري «تنطبع النظرة الفنّية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير».

وقد ألحّ الشابي على أنّ العلاقة بين هذه الأقسام على صعيد النشأة علاقة تعاقب ممّا جعل وظائفها متعاقبة في الزمان تبعا للحاجات المتولّدة عن تطور الحياة ورغبات الإنسان. لذلك وصل الشابي القسم الأول ببدايات الإنسان وربطه بجوهره (الشعور) وأناط به وظيفة التفهّم والتعرّف وجعل القسم الثالث واحدة من ثمار تطوره الحضاري وربطه بجانب من مظهره (اللغة) وأناط به وظيفة التّأنّق والتزويق واعتبر القسم الثاني حلقة واصلة فاصلة بين القسمين. وأناط به وظيفة التعبير والإظهار.

ويفهم من إلحاح الشابي على حاجة الإنسان إلى الخيال مطلقا أنّ هذا التعاقب الذي أملته ظروف النشأة أفضى لاحقا إلى ضرب من التزامن تقوى فيه هذه الوظيفة أوتلك على قدر رعاية الإنسان عموما والشاعر تخصيصا لما يتمتّع به من غريزة شاعرة.

لكن المرْبِك أنّ الشابي – رغم التقسيم الثلاثي الذي اقترحه في مستوى المصطلح (الخيال الشعري – الخيال المجازي – الخيال اللفظي) وفي مستوى الوظيفة (التعرّف – التعبير- التأنّق في العبارة) لم يحترم هذا التمشّي وجمع القسمين الثاني والثالث تحت عنوان واحد ممّا جعل حكمه النقدي على البلاغة والخيال العربيين حكما قاسيا، لا يخلومن تسرّع وإجحاف. ولوأنّه احترم التقسيم الثلاثي لجنّب أحكامه بعض الشطط، ولدفع عن منجزه ما يبدوتناقضا بين تنظيره وأدوات الكتابة الشعرية المهيمنة على نصّه. فآليتا التشبيه والاستعارة اللتان قلل من شأنهما في معرض إزرائه بالخيال الصناعي المجازي هما عماد كتابته الشعرية(35) بل وعماد كلّ كتابة شعرية وإن اختلفت الأجناس واللغات.

فإذا سلّمنا بالتقسيم الثلاثي أمسى في مقدورنا تنسيب الأحكام التي أطلقها الشابي لا سيما تلك المتعلّقة بالقسم الثاني وما تولّد عنه. فنحن نعتقد أنّ إزراءه بالقسم الثاني من الخيال كان منصبّا على الخيال الذي لا يُقصَد منه إلاّ التزويق والتنميق، أعني ذلك الخيال الخالي من تأجّج العاطفة وجموح الصورة وحضور الذات الممتلئة إحساسا بنفسها وبالحياة. أولم تكن هذه القضايا من أهمّ أسباب الثورة الرومنسية على الرؤية الكلاسيكية؟.

وعلى هذا الأساس نفهم سرّ احتفاء الشابّي واحتفاله بما سمّاه الخيال الشعري لأنّه أرفع درجات الخيال. فهويشترك مع الخيال المجازي في آليات التخييل أعني تسخيره البنى البلاغية لبناء الصورة الشعرية لكنّه يختلف عنه في حجم الطاقة الحيوية (العاطفة المتّقدة والفكر الخلاّق) التي بفضلها تغدوتلك البنى البلاغية معبرا إلى آفاق أرحب، آفاق «فنّ تندمج فيه الفلسفة بالشعر، ويزدوج فيه الفكر بالخيال»(36)، وليس هذا «الفنّ» عند الشابي شيئا آخر غير الأساطير. ألم يقل إنّ الأسطورة «صورة مغرية من صور الخيال ولون قويّ من ألوان التفكير الإنساني في دور من أدوار الحياة»(37)؟. بل هي في نظره «أقوى دلالة من الشعر على هذا الضرب

من الخيال «(يقصد الخيال الشعري)، الذي منشؤه «الإحساس الملتهب والشعور العميق»(38).

فإذا كان الشعور دقيقا عميقا كان الخيال فياضا قويا(39) وقتها يلعب التشخيص لعبته.

والتشخيص -عند الشابي- عنوان الخيال الشعري وآليته المفضّلة، به تتحقّق هوّيته، وبواسطته يحقّق الشاعر وظيفة النصّ الشعرية بما هي حيوية تنبض بالشعور وفاعلية تبني الصورة.

والتشخيص الذي يعنيه الشابي يتجاوز تلك الدرجة التي يُمنح فيها غير الإنسان (الحيوان، النبات، الجماد) طبائع بشرية، إلى مستويات أعلى، أبرزها بثّ الحياة في الموجودات واعتبارها أرواحا متحرّكة تقاسم الإنسان الوجود، كما يحدث في مرحلة من مراحل الطفولة ويُعرف بالإحيائية (Animisme)(40)، يقول: التشخيص[. .] أن يخلع الإنسان على ما حوله من الأشياء ثوب الحياة وينظر إليها كأرواح حيّة نامية تشاركه الحسّ والحياة» (41) لذلك ربط الخيال الشعري بالأسطورة لأنّها كما قال «طفولة الشعر في طفولة الإنسان»(42). و«طفولة الإنسان» تعيدنا إلى المرحلة الإحيائيّة. لذلك نعتقد أنّ ما نجم من التباس في عرض الشابي رأيه من جهة،وفي فهم بعض الدارسين(43) لهذا الرأي من جهة ثانية منشؤه المصطلح العاجز عن تأدية المفهوم. وهو في سياق الحال مصطلح التشخيص الذي لم يف بغرض الشابي ومن كان على شاكلته في تصوّر المراد بإطلاقه. لأنّ البلاغة العربية لم تضبط الفروق المتولّدة عن الاختلاف في كيفية استخدامه كما تفعل في البلاغة الفرنسية مثلا حيث يقع التمييز بين ثلاثة مصطلحات،اثنان منها متولّدان عن كيفية استخدام المصطلح الأوّل PERSONNIFICATION الذي يقابل عندنا مصطلح التشخيص والمصطلحان الآخران هما على التوالي :2- ALLEGORIE، 3- PROSOPOEE. فالبلاغة الفرنسية تُمحّض المصطلح الأوّل للدلالة على إضفاء الشكل البشري على ما كان مجرّدا أوحيوانا أوجمادا، وتنيط بالثاني (allégorie) تمثيل فكرة مجرّدة أوعاطفة أوخلة أخلاقية أوحتّى قوّة من قوى الطبيعة في شكل واقع محسوس (صورة أوحكاية) وتطلق المصطلح الثالث (prosopopée) حين يُسند الكلام إلى كائن غائب أوميّت أوحيوان أوواقع مشخّص(44). وهذه المعاني مجتمعة هي التي كان يقصدها الشابي حين استخدم مصطلح التشخيص.

ولا يمكن أن نفي الشابي حقّه في فهم التشخيص إلاّ إذا وصلناه بهذه التفريعات وربطناه بمآتي جنّدها لتحقيق وظائف النصّ الفنّية والإبلاغية. من ذلك مثلا التصوير الأليغوري(45) الحاضر بشدّة في مدوّنته، ومن أمثلته البارزة حديث المقبرة وفلسفة الثعبان المقدّس.

ذلك هورأي الشابي في الخيال الشعري ووظائفه وآلياته، فكيف انعكس على مفهومه للشعر حدّا ووظيفة؟

تقتضي الإجابة على هذا السؤال الانطلاق من مميّزات تعريف الشابي للتشخيص الذي هو عنوان الخيال الشعري وآليته. وأبرز تلك المميّزات أنّ الحقل الدلالي المهيمن على تعريفه ذاك هو حقل الحركة والحياة. وهو الحقل ذاته الطاغي على تفكير الشابي وتصوّره للشعر موضوعا وأسلوبا.

لقد استبدل الشابي الأغراض التقليدية بموضوع جديد هو تصوير الحياة في مختلف أحوالها أوتصوير آثار تلك الحياة كما يحسّها الشاعر» في أعماق قلبه وتقلّبات أفكاره وخلجات نفسه ورفرفة أحلامه وعواطفه(46). واشترط في الأسلوب أن يكون «فنّيا جميلا ملؤه القوّة والحياة». فإذا توفّر في الشعر «التصوير الصادق» و«التعبير الصحيح» يغدونوعه (غنائي - قصصي - تمثيلي) أمرا ثانويا. وجعل مقياس التعرّف على الشعر الحيّ أن «يوسّع أفق الحياة في نفس [القارئ] ويجعلها تحسّ بتيارات الوجود أكثر ممّا كانت تحسّ وتدرك من معانيه وأصواته أكثر ممّا كانت تدرك»(47).

من المهمّ أن نلاحظ في هذا المستوى تقاطع مقياس الشعر الحيّ ووظيفة يقظة الإحساس. فكلاهما يلحّ على إيقاظ مشاعر الإنسان الدفينة وأشواقه الجامحة، وكلاهما يهدف إلى الرفع من درجة وعيه بالحياة ومفرداتها. فلا غرابة أن نرى الشابي يمتدح من كان محرّكا لهذا اللون من الانبعاث نصّا كان أم إنسانا. ومن أمثلة ذلك ما جاء في سياق مقارنته بين ما تتركه أحاديث الناس في نفسه من خمول وما يبعثه فيها حديث أديب من معارفه كانت «له روح حسّاسة، وأحلام غريبة رائعة وخيال قويّ وثّاب» قال: أمّا بجواره فإنّني أحسّ بعواطفي وإحساساتي تتّقد وتتوهّج وتندفع وتجيش كعاصفة من نار، وأشعر بأنني شعلة حيّة نامية تضطرم في موقد هذا الوجود». وفسّر ذلك بكون هذا الأديب «يحمل بين جنبيه عاصفة نارية تدوي بتيارات الحياة،[لا] بركة آسنة تعكس على صفحاتها النائمة أشباح الجبال وظلال الغيوم»(48). من اللافت أنّ الجزء الأخير من هذا الشاهد تعبيرا وتصويرا كان الشابي استخدمه - في سياق تفسيره ليقظة الإحساس - تجسيدا لمعنى الشعور بالحياة. ذلك أنّ الشابي كان حريصا «على أن يحسّ بالحياة إحساسا كاملا، وأن يتحدّث إلى الناس بأصوات قلبه الكثيرة»(49)، لذلك لم يكن يطلب من الشاعر في شعره غير الحياة في أرفع صورها. والشاعر العظيم - في نظره - يستلهم فنّ الحياة «فيُوَفّق في فنّه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والوزن، بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيد انسجام النور والعطر والماء والهواء في الزهرة الجميلة اليانعة»(50).

في إطار هذه الرؤية التجديدية أنتج الشابي إبداعاته نثرا وشعرا لاسيما قصائده الكبرى (صلوات في هيكل الحبّ- إرادة الحياة - النبيّ المجهول- نشيد الجبار- الصباح الجديد..).

ولقد اخترنا النظر في نشيد الجبّار لوثيق صلته بمجمل القضايا التي عرضنا، ولما يتضمّن من قيم إبداعية تؤكّد تماسك رؤية أبي القاسم ووضوح أبعادها التحديثية.

القصيد كما تفيد ظروف نشأته(51) وليد أزمة عاشها الشابي، وأفضت - كما قال - إلى تحوّل في نفسيته عميق، نقله من الضراعة والشكوى إلى التحدّي والسخرية.

فكيف عبّر عن هذا التحوّل؟ وبأيّ الرموز لاذ؟ وعلى أيّ نحو وظّفها؟ وما دلالة كلّ ذلك؟

أوّل ما يلفت انتباه الناظر في هذه القصيدة عنوانها. وقد جاء عنوانين: أصلي (نشيد الجبّار) وفرعي (هكذا غنّى بروميثيوس) (52) جعلهما الشاعر - بفعل أداة العطف (أو)- متعادلين في القيمة. فجاء الثاني شرحا للأول وكشفا لدلالاته.

وممّا يلفت الانتباه في هذين العنوانين قيام معناهما على التوتّر لانتماء مكونات كليهما إلى حقلين دلاليين متعارضين: حقل القوّة والصدام وحقل الرقّة والانسجام. وآية ذلك أنّ لفظة «الجبّار» لترادفها -في السياق- مع لفظة «بروميثيوس» تنفتح دلاليا على البعد الأسطوري ومن ثمّ على معاني التمرّد والتحدّي. فالجبارون (les titans) كما جاء في الأساطير الإغريقية مخلوقات أسطورية تمرّدت على الآلهة وعلى ربّ الأرباب زفس. وبروميثيوس واحد من هؤلاء الجبّارين سرق النار الإلهية ووقف إلى جانب الإنسان وعلّمه الفنون والصنائع... وكان رمزَ العناد والتحدّي والثبات على المبدإ رغم ما سُلّط عليه من عذاب. أمّا « النشيد» و«الغناء» فيتصلان بحقل قوامه النغم والتناغم والرقّة والانسجام. وهما على صلة بالشعر والموسيقى. وهذان الفنان يستدعيان من الرموز الإغريقية شخصية أورفيوس أشهر موسيقيّ اليونان وشعرائها على الإطلاق. تقوم دلالته الأسطورية على ركيزتين: سلطة

الشعر/الموسيقى على جميع الكائنات، والانتصار على الموت بفضل الحبّ والفنّ.

هكذا تبدودلالة العنوان بصيغتيه مشدودة إلى قطبين متقابلين يمثلهما رمزان أسطوريان، صرّح الشاعر بأحدهما (بروميثيوس) وكنّى عن الثاني بالنشيد والغناء (أوريفيوس). فإذا أمعنا النظر في مكونات حقليهما الدلاليين لم نظفر لا بصورة بروميثيوس ولا بصورة أوريفيوس كما رسمتهما الأسطورة وإنّما تتراءى لنا صورة رمز أسطوري ثالث هو في الحقيقة محصّلة تقاطع الرمزين السابقين ممّا يغري بنحت اسمه من اسميهما فنقول: أورثيوس فيه تجتمع عبقرية الشاعر الفنان وعنجهية المتمرد الجبّار(53). استنفر الموقف الشعوري المتفجر خيال الشاعر فاستدعى صورة بوميثيوس إذ لم يجد أفضل منها تجسيدا لتمرّده على الداء والأعداء لكن زهوه بذاته الشاعرة أدخل الرمز المستدعى في مصهر الخيال فخرج خلقا آخر فيه من بروميثيوس ما فيه من أوريفيوس. وتلك هي صورة الشابي وهويعيش لحظة ميلاد هذه القصيدة وتلك هي حاله كما كشف عنوانها، فماذا يقول متنها؟

تشكّل متن القصيدة وفق إخراجه الطباعي من ثلاثة مقاطع متفاوتة الحجم (6 أبيات + 16بيتا + 14 بيتا) اتصلت بالعنوان وببعضها اتصال مفصّل بمجمل.

فلقد جاء المقطع الأوّل نشرا لما طُوي في العنوان من معنى. وجاء المقطعان الثاني والثالث تفصيلا لما أجمل في طالع المقطع الأوّل وفي بقية أبياته عموما. ولعبت الثنائيّة التي قامت عليها بنية العنوان ودلالته أداة رئيسية في إنتاج معاني المقاطع الثلاثة.

فما يكاد المقطع الأوّل ينفتح على صورة الجبّار المتمرد، المبشّر بالنصر على الداء والأعداء حتى تطالعنا صورة الشاعر الحالم المبتهج بمشاعره المندمج في جمال الكون، بل إنّ فكرة الصراع المتّصلة بالرمز بروميثيوس قد تبدوفاترة إن لم تكن غائبة إذا ما ركّزنا اهتمامنا على القسم الثاني من هذا المقطع حيث تسري روح أوريفيوس المتناغمة مع فنّها المتجاوبة مع الكون. قال:

وأسير في دنيا المشاعـــــر حالما،

غردا، وتلك سعـــادة الشعـــــراء

أصغي لموسيقى الحيـاة، ووحيها

وأذيـب روح الكون في إنشـائي

وأصيـخ للصوت الإلهـي الـذي

يحيـي بقلبي ميّت الأصـــداء.

فنحن إذن أمام الثنائية التي طالعتنا في العنوان. وهي الثنائية ذاتها التي تحكّمت في بناء المقطعين الثاني والثالث حيث وجه الشاعر خطابه على التوالي إلى «القدر» ثمّ «الأعداء» في نبرة متحدّية واثقة، وروح متمرّدة ساخرة جسّدها الأمر الزاجر والنظرة المتعالية. فإذا الشاعر وقد ارتدى قناع بروميثيوس يتحدّى جميع الأهوال والمخاطر التي فصّلتها الصورة الشعرية مرّة وكثّفت دلالتها أخرى فجاءت «مشهدا قياميا» تزلزل فيه الأرض زلزالها (البيتان 6 و7 من المقطع الثاني والبيت 8 من المقطع الثالث). ولكنّ الشاعر لا يرتعب ولا ينثني عمّا به آمن ولا يتخلّى عن رسالته. ويبلغ هذا التحدّي أوجه حين يستدعي السياق (عجز البيت السادس وصدر البيت السابع من المقطع الأخير) صورة النبيّ ابراهيم التي كانت النار -بأمر الله- بردا وسلاما عليه. قال الشاعر: والنار لا تأتي على أعضائي.

وتهيمن نبرة متعالية واثقة يذكيها إيمان الشاعر بالشعلة المقدّسة السارية في أعماقه وما يعتقده من طبيعة سماوية كامنة في ذاته تجسّدها دلالة الطائر الرمزية. ومن جديد تنتشر صورة أوريفيوس، صورة الشاعر/الموسيقي المنشغل بما جاش في قلبه، المصغي إلى الصوت الالهي المقدّس، المبتهج ببلوغ المرام. فالشاعر/ النسر الذي كان في مطلع القصيد

يرنوإلي الشمس اجتمع بها في ختامه (والشمس والشفق الجميل إزائي).

فكان إيكاروس الظافر على خلاف ما تحكي الأسطورة.

تلك كانت في نظرنا أبرز مواطن الاهتمام في هذا القصيد مبنى ومعنى. فما دلالة كلّ ذلك؟

أبرز الدلالات في نظرنا وفاء الشابي لمنطلقاته النظرية. تجلّى ذلك في حرصه - منذ المنطلق - على نقل الصورة من مضايق البلاغة إلى رحاب الأسطورة. فما نكاد نتلفظ بـالصورة التشبيهية في مطلع القصيد (سأعيش.. . كالنسر فوق القمّة.. . أرنوإلى الشمس.. .) حتّى تتراءى خلفها صورة إيكاروس.. فتتداعى في الذهن أسطورته ودلالاتها الرمزية.. ويغدو شكل حضورها في النصّ الجديد مصدرا للكشف عن شواغل الشاعر المعاصر ورهاناته الابداعية، لاسيما والصورة ذاتها تطالعنا في ختام القصيدة وإن على نحو مناقض لما تحكيه الأسطورة (أمّا أنا فأجيبكم من فوقكم والشمس والشفق الجميل إزائي) ممّا أكسب النصّ تماسكا على صعيد المعمار كنّا أشرنا إلى بعض ملامحه عند الحديث عن علاقة المتن بالعنوان وعلاقة مفردات المتن (مقاطعه الثلاثة) بعضها ببعض. وهوتماسك دعّمته آليات بناء النصّ وإنتاج معناه فإذا هو بنيتان : سطحية بلاغية وعميقة أسطورية ناوب الشاعر فيها بانتظام بين دلالات الرمزين: بروميثيوس وأورفيوس.. .

ولكنّ الشابي الذي منعته يقظة إحساسه من أن يكون مجرّد رجع لصوت، لم يجترّ الرمز ولم يحتذ السمت، بل حوّر وغيّر.. . أشرنا إلى شيء من ذلك آنفا ونضيف الآن أنّ بعض متعلقات أسطورة بروميثيوس حضرت منذ السطر الأول (الصخرة التي شُدّ وثاقه إليها، والنسر الذي كان ينهش كبده كلّ يوم) غير أن الشاعر أفرغهما من محمولها المرجعي، وشحنهما بمعان جديدة فأصبحت الصخرة مصدر قوّة ورفعة وقاعدة انطلاق؛ وغدا النسر معادلا موضوعيا لقدرات الشاعر الرائي المتحفّز دوما للتحليق والانعتاق.

هكذا استنفر الشابي طاقته التخييلية فإذا الرمز الأسطوري المستدعى (بروميثيوس) خلقا آخر تتلامح فيه صورة أوريفيوس من جهة وصورة إيكاروس من جهة أخرى بعد أن تغيّرت نهايتها فغدت الخيبة ظفرا، والموت حياة. ممّا أكسب إيكاروس دلالات تناقض ما استقرّ في رمزية أسطورته الاغريقية(54). وهذا التحوير وذلك الإغناء إنّما هما عنوان الخيال الشعري وجوهر فاعليته الحقيقية : صهر الأشياء وإعادة خلقها خلقا يحمل بصمة منشئها ويعبّر عن انشغالات عصره(55).

هكذا ينفتح الشابي على الموروث الثقافي الإنساني في بعده الأسطوري فلا يعيد إنتاج ما أنتج وإنّما يحوّر ويغيّر فيبدع رمزه الخاص الوفي للحظته الوجودية، المستجيب لتطلعاته الإبداعية (56). حتّى لقد غدا في هذا القصيد رمزا أسطوريا معاصرا اقترحنا له اسم أوريثيوس. هو خلاصة تمرّد الجبار ووداعة الشاعر الفنّان. أليس ذلك مصداق قوله مخاطبا القدر:

فاهدم فؤادي ما استطعت فإنّه

سيكون مثل الصخرة الصّمّاء

[...]

سأظلّ أمشي رغم ذلك عازفا

قيثـــارتي مترنّما بغنـــائي

وإذا كان الرمز المستدعى قد أغنى تجربة الشاعر الذاتية بأن فتحها زمانا ومكانا على الموروث الأسطوري ومن ثمّ على التجربة الإنسانية فإنّ الشاعر أسهم في إغناء هذا الرمز إذ أكسبه من خلال السياق دلالات جديدة تنضاف إلى دلالاته المرجعية.

وخلاصة القول أن نشيد الجبّار نسيج لغوي سداه بنى بلاغية ولحمته موادّ أسطورية ودينية استدعاها شاعر

غريزته الشعرية متيقّظة، ونهر شعوره متدفّق، وخياله في غاية القوّة والخصوبة ؛ فطبعها بميسمه المتفرّد، وصنع من كلّ ذلك أسطورته الخاصّة.

فهل ترانا نجازف إذا قلنا إنّ الشابي -لانشغاله بالتفكير الأسطوري واعتباره الأسطورة عنوان الإبداع وخصب الخيال وبكارة الصورة- قد أرسى رؤية للشعر والشعرية تعدّ انعطافة هامّة وحدثا مفصليا في تحديث القصيدة العربية؟

الخاتمة :

وإجمالا نقول: نزل الشابي إلى الأرض مزوّدا بغريزة شاعر وروح مصلح فألّف من النصوص ما خرج عن السائد في التفكير والتعبير، حتّى لقد عُدّ منجزه تنظيرا وإبداعا مشروعَ تحديث حاولنا الاقتراب من مفرداته انطلاقا من مقولة يقظة الإحساس. وهي اليقظة التي جعلته عميق الشعور، خصب الخيال، نبيه الفكر، جريئا جرأة قلّ نظيرها. فكان محلّ إكبار الأجيال المتعاقبة من المبدعين والدارسين لما تميّز به من تفوّق على أقرانه وسَبْقٍ لزمانه. وحسبك أنه بربطه جوهر الشعر بالأسطورة يكون قد سبق السياب (رائد الشعر الجديد) بحوالي ثلاثة عقود. فالسياب الذي اعتبر الشعر الحرّ اتجاها فنيّا جديدا انتهى إلى أنّ حاجة الشاعر إلى الرمز والأسطورة لم تكن أمسّ ممّا هي عليه اليوم». فنحن -والكلام له- نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أنّ القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة فيها للمادّة لا للروح [. . .] فماذا يفعل الشاعر إذن؟. . عاد إلى الأساطير إلى الخرافات [. . .] يستعملها رموزا. . . ويبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد كما أنّه راح من جهة أخرى يخلق له أساطير جديدة (66). وكذلك فعل الشابي : استدعى الأسطورة حينا وابتدعها حينا آخر فكان نصّه الشعريّ نصّا منتجا وَلودا، مازال على امتداد عقود ثمانية موردَ الدارسين ومصدَرهم. فلا غرابة أن نمجّد الشابي تمجيدا لا نمنح معشاره لمن عاصره من الشعراء. فهو-على الدوام- سنديانة شامخة لم تستطع أشجار الغابة إخفاءها.

الهوامش والإحالات

(1) الأعمال الكاملة: ج2/ 71.
(2) فهي العنوان الرئيسي لأحدى مقالاته راجع نصّها كاملا في المصدر السابق، صص68 - 73
(3) نفهم ذلك من سياقات عديدة، أبرزها ما دار في ذلك الحوار الماكر بينه وبين من سمّاه صاحبه حول نصيب معاصريه الشعراء من «يقظة الإحساس» أنظر تفصيل ذلك في مقاله الشعر والشاعر عندنا. الأعمال الكاملة: ج2/ 84 - 85
(4) قال مخاطبا صديقه الحليوي : إنّه لا يحزنني شيء في هذه الدنيا أكثر ممّا يحزنني التفكير في أنّني أموت قبل أن أؤدّي رسالة الدنيا التي أحسّ أنّني لم أخلق لغيرها (الرسالة 22، الأعمال الكاملة: ج2 / - 155 والتأكيد من عندنا) وممّا جاء في رد الحليوي قوله مستنكرا تراجع الشابي عمّا أعلن : «ألمثلي يقال هذا الكلام؟ وأنا الذي أوّل من آمن برسالتك. بل وأنا الذي حيّيت فيك- منذ صدور الخيال الشعري- زعيما جريئا لحركة التجديد الأدبي في تونس ريثما أحيي فيك الرسول الذي أدّى رسالة الأدب». م.س. ص162 والتأكيد من عندنا.
(5) نلمس ذلك في آثاره تصريحا وتلميحا. قال عن كتابه الخيال الشعري عند العرب : [هو] «جهاد قريحة أرادتْ أن تحرّكَ الناس وتدعوهم إلى سواء السبيل» وأضاف مفسّرا: ألّفت كتابي ثمّ نشرته على الناس ودعوت فيه إلى منهاج جديد من البحث والفهم والتقدير لمفهوم الأدب العميق. «يشير ختام الشاهد إلى أنّ دعوته

التجديدية تتجاوز الشعر إلى الأدب والنقد ومناهج جديدة في الفهم والبحث. بل إنّ دعوته تلك تتعدّى أبناء قطره إلى شباب الأمّة جمعاء. قال: إنّ الأدب العربي في حاجة إلى ثورة أدبية تجتاح كلّ ما رثّ من قديمه وبلي من جذوعه، إلى نهضة «رومانتيكية» تنفخ فيه روحا جديدا وتبعث فيه لهيب الحياة القوية الثائرة [...] وبعد تفصيل الأسباب خلص إلى هذا الاستنتاج : «وإذن فليعمل شباب العالم العربي لهذا إن أراد الحياة وليعمل بهذا إن أراد المجد والخلود». راجع : أبوالقاسم محمّد كرو: الشابي من خلال وثيقة نادرة بخطه. الفكر. س30، ع2 نوفمبر1984 صص218 - 229 والتأكيد من عندنا

(6) قصدنا دعوات التجديد الصادرة عن أقطاب «الديوان» و«الرابطة القلمية» في المشرق العربي والمهجر الأمريكي.

(7) عنينا دعاة الشعر العصري أوالاجتماعي في تونس

(8) راجع الشعر والشاعر عندنا. 84-91 والمذكرات :5 - 7 - 9 - 16 - 20 - 26 - 27 - 28 جانفي 1930 و5 فيفري 1930 وقصيدة النبيّ المجهول – المقطع الثاني، البيت الخامس:

سوف أتلوعلى الطيور أناشيدي وأفضي لها بأشواق نفسي

فهي تدري معنى الحياة وتدري أنّ مجد النفوس يقظة حسّ

(9) أدرك أبوزيان السعدي قبلنا أهميّة يقظة الإحساس في فكر الشابي فخصّها بمقال سمّاه الشابّي يقظة إحساس قومية. راجع نصّ المقال ضمن كتاب : دراسات عن الشابي إعداد أبوالقاسم محمّد كرّو، الدار العربية للكتاب ط2 1984، كما تناولها محمّد قوبعة في سياق بحثه عن مولّد الابداع في نظر الشابي. انظر بحثه : الشعر في كتابات الشابي النثرية ضمن : دراسات في الشعرية الشابي نموذجا. بيت الحكمة – قرطاج 1988 ص186

(10) يقظة الإحساس وأثرها في الفرد والجماعة. الأعمال الكاملة :ج2/ 68 - 73

(11) يقظة الإحساس،م.س، ص70

(12) م.س، ص71

(13) مذكّرات الشابّي. الأعمال الكاملة :ج2/ 22 - 23.

(14) يقظة الإحساس. م.س ص72.

(15) لذلك أرجع الشابي التحولات الحضارية الكبرى في حياة الأمم ماضيا وحاضرا إلى هذه اليقظة. راجع مقاله الأدب العربي في العصر الحاضر ضمن : آثار الشابي وصداه في الشرق. أبوالقاسم محمّد كرّو. دار المغرب العربي-تونس، ط2، 1988، صص116-115.

(16) يقظة الإحساس. م.س ص73.

(17) قال: أنا يا تونس الجميلة في لجّ الهوى قد سبحت أيّ سباحه

شرعتي حبّك العميـق وإنّي قد تذوّقت مرّه وقراحــه

لست أنصاع للّواحي ولومت وقامت على شبابي المناحه

لا أبالي... ولوأريقت دمائـي فدما العشّاق دوما مباحـه - الأعمال الكاملة /ج1 :25

(18) الأعمال الكاملة /ج1 :307 وقد جاء عجز البيت الأوّل مصحّفا هكذا : أمّا ثبت حبـالي... فأصلحناه على هذا النحو: أمـا تثُـب حيالي؟ = ألا تجلس متمكّنا بجانبي ؟ (ثبّ، ـــُ : جلس متمكّـنـا) واستبدلنا في عجز البيت الثاني عبارة ليت شعري النافرة في السياق الدلالي بعبارة لســت شعري. وقد جعلنا مقترحنا الإصلاحي بين معقفين

(19) انظر توطئة القصيد. الأعمال الكاملة :ج1/ 272.

(20) لكأنّه أراد أن يشكّل تيارا أدبيا يضارع تياري «الرابطة القلمية» و«اليوان». وقد فصّل محمّد قوبعة القول في خصائص نظريته ومقوّماتها. راجع بحثه الشامل المفيد : الشعر في كتابات الشابي النثرية ضمن دراسات في الشعرية. الشابي نموذجا بداية من ص179.

(21). تصدير كتابه: الخيال الشعري عند العرب. الأعمال الكاملة :ج1 [القسم الثاني]

(22) تضمّ مدوّنة التنظير النثرية : -1الخيال الشعري عند العرب (الأعمال الكاملة :ج1/ [القسم الثاني]) - 2 الشـاعر 3 - الشعر ماذا يجب أن يفهم منه ؟ وما هومقياسه الصحيح؟ 4- مات جبران 5 - حول

مقال «الشعر في تونس» -6 حديث الصحراء: الشعر والشاعر عندنا (الأعمال الكاملة: ج 2 / 50 إلى 91).
-5 إلمامة: الأدب العربيّ في العصر الحاضر .6 الفنون والنفس العربية ضمن آثار الشابي وصداه في الشرق ط1988، 2 صص114 - 125. و144 - 146) أمّا المدوّنة الشعرية فأبرز نصوصها التنظيرية: شعري ص-26 الصيحة ص 28 نظرة في الحياة ص35 غرفة من يمّ ص41 يا شعر ص54 المجد ص78 يا ابن أمّي ص127 (الأعمال الكاملة: ج1/ القسم الشعري)

(23) دراسات في الشعرية... م، س ص182

(24) راجع الهامش 22

(25) الحركة الأدبية والفكرية في تونس. ص194

(26الشعر في كتابات الشابي النثرية(م.س) انطلق الباحث «من مصادرة مفادها أنّ الشابي صدر في كلّ ما كتب من النثر والشعر عن رؤية يحاول بها تأسيس نظام جديد يقوم عليه الخطاب الأدبي» ولمّا كان «الجديد لا يفهم إلاّ بالنسبة إلى قديم» فقد استجلى الأستاذ محمّد قوبعة « مقوّمات [هذا القديم] مكتملة في نظام من خلال حديث الشابي»وفصّلها في عنصر سمّاه: الشعر القديم في نظر الشابي (صص 182 - 191) وأفرد العنصر الثاني للمشروع البديل أوما سمّاه المرجعية الجديدة وأسس التجديد (192 - 215)

(27): فصّل الكلام فيه جابر عصفور في بحث سمّاه من «الخيال الشعري...» اطلعنا على الجزء الأول منه منشورا بمجلّة الفكر.س30 ع2 1984 ص 197 - 217

(28) الخيال الشعري.م س ص18. ملاحظة: يذكر جابر عصفور في بحثه المشار إليه في الهامش 27 أنّ أفكار الرومنسيين الانجليز عن الخيال- بوجه خاص- كانت مبذولة للشابي في كتابات عبد الرحمن شكري وعباس العقاد وابراهيم المازني وغيرهم.م س ص208.
تعليق صاحب البحث: لوكان ما عرضه الشابي من رأي في الخيال ممّا هوشائع في عصره عن طريق الترجمة فهل كان يدّعي في حضرة أهل النقد والأدب أنّ له رأيا في الخيال لا يعلم إن كان انفرد بالذهاب إليه أم أنه سُبِق إلى اعتقاده...؟

(29) راجع محمّد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي - نظرية الخيال عند كولردج ص93 - 119)

(30) الخيال الشعري ص26

(31) م.س، ص20. ربط الشابي الخيال بالشعور (ص122)«لأنّ الشعور - كما يقول - هوذلك النهر الجميل المتدفّق في صدر الإنسانية منذ القدم مترنّما بأتراحها وأفراحها، متغنّيا بميولها ورغباتها جائشا بما لها من فكر وعاطفة، ومن ضجة وسكون ومن هذا النهر الجميل تتوالد عرائس الفكر وبنات الخيال[...] وعلى ضفافه يرتّلن للبشرية ترانيم الحياة ويفسّرن تعابير الوجود، ويفكرن في مآتي الحياة والموت وفي معاني الخلود والعدم (ص25)

(32) م.س، ص20

(33) م،س، ص26.

(34) م س ص18 - 19

(35) ورد في دراسة هشام الريفي أنّ التشبيه عماد الصورة في شعر الشابي. انظر دراسات في الشعرية الشابي نموذجا، ص234

(36) الخيال الشعري ص26

(37) م،س. ص28

(38) م،س. ص67

(39) م،س. ص 122 - 123.

(40) L'enfant est «animiste» et considère que tout ce qui bouge est vivant, que les objets ont une âme : le soleil et la lune avec un visage, les nuages qui marchent, l'avion dans le ciel, l'ombre qui le suit, etc. L'animisme enfantin attribue une activité intentionnelle et consciente à tout, prête aux choses des intentions morales et les met au service de l'homme. L'animisme est donc un système provisoire de croyances qui commande une explication artificialiste et finaliste du monde. Dr Lyonel Rossant et Dr Jacqueline Rossant-Lumbroso : v sur Internet Les grands auteurs : *Jean Piaget* - Doctissimo.

(41) الخيال الشعري ص34

(42) م، س، ص29

(43) انظر مثلا رأي الشاعر المصري المختار الوكيل ضمن كتاب آثار الشابي وصداه في الشرق ط2/ 1988، ص 179 وما بعدها، وردّ الشابي في الكتاب نفسه بداية من ص126.

(44) انظر مختصر Figures de style : على شبكة الانترنيت تحت عنوان :

- Fiche de synthèse- LECTURE /ECRITURE-Quelques figures de style

ولمزيد التفصيل والتدقيق، انظر مثلا :

- Patrick Bacry : Les figures de style. France, Pollina , 1998

- Pierre Fontanier : Les figures du discours. Flammarion, Paris, 1977

(45) الأليغوري نسبة إلى الأليغوريا (Allégorie)، وهي- وفق تعريف (Morier) حكاية ذات طابع رمزي أوكنائي. وهي، لكونها ضربا من السرد، سلسلة من الأحداث ينجزها شخوص (كائنات بشرية - حيوانات - مجرّدات مسخّصة... لصفاتها، وملبسها وأفعالها وحركاتها قيمة العلامة). وهذه الشخوص تتحرّك في مكان وزمان هما بدورهما رمزان.

وحين نظر إليها من زاوية الدلالة اعتبرها نظام علاقات بين عالَمين. فهي تعرض دائما مظهرين: أحدهما المظهر المباشر والحرفيّ للنصّ والآخر هوالدلالة الأخلاقية أوالنفسية واللاهوتية

- Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique ; p 65

(46) الشعر: ماذا يجب أن يفهم منه ؟ وما هومقياسه الصحيح؟ ضمن الأعمال الكاملة/ ج2: 61

(47) م، س. ص62

(48) المذكرات ص35

(49) المذكرات ص61

(50) الأدب العربي في العصر الحديث ضمن آثار الشابي وصداه في الشرق ص122.

(51) راجع الرسالة 29 ضمن الأعمال الكاملة ج2/ 214 - 215.

(52)لاحظ هشام الريفي ذلك وشرح دلالاته وحلل القصيد تحليلا عميقا مغريا في سياق بحثه المتميّز: الخطّ والدائرة - الأسطوري في «أغاني الحياة» ضمن دراسات في الشعرية الشابي نموذجا صص306 وما بعدها... ومع ذلك يظلّ هذا النصّ قابلا لاستئناف النظر فيه. وتلك هي خاصية النصوص الخالدة.

(53) هذا وجه في القراءة وثمّة وجه آخر ذهب إليه هشام الريفي. راجع تفصيل ذلك في مقاله المشار إليه في الهامش52

(54) من دلالات تلك الرمزية «طموح الفكر الجارف، والخيال الفاسد، والباطن النفسي المشوّه «ممّا جعل إيكاروس متهورا، منساقا وراء أهوائه»..، وكان الشابي على معرفة بهذه الأسطورة وبنهاية بطلها المأساوية. قال مخاطبا صفيّه الحليوي: لنرتفع بأجنحتنا الصغيرة [...] ولنحلق في آفاق النور والحقّ والجمال بكلّ ما في إيماننا من حماس [...] كذلك يا صديقي أكتب حينما يهيج بقلبي روح الأمل [...] ولكنّني إذا رجعتُ إليّ نفسي وثابت إلى أشباحي الكئيبة [...] وسكنت ألسنة الحياة الهاتفة إذ ذاك تتراخى أجنحتي وتغشاني سكرة الموت وأهوي إلى لجة اليأس المظلمة هوّيَ «ايسكاروس» إلى أعماق البحار. انظر. الرسالة الثانية والعشرين ضمن الأعمال الكاملة: ج155/2

(55) تذكرنا هذه الوظيفة بما ينهض به الخيال الثانوي عند كولردج «إذ يذيب ويلاشي ويحطّم لكي يخلق من جديد» راجع محمّد زكي العشماوي. قضايا النقد الأدبي. ص 74

(56) ذلك ما يحدث في ما يسميه محمّد لطفي اليوسفي «لحظة المكاشفة الشعرية» التي يتمّ فيها انحدار الرمز الشخصي عن الرموز الجماعية «راجع مقالته لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي ضمن دراسات في الشعرية الشابي نموذجا، ص109.

قراءة في كتاب «السياسة اللغوية في البلاد العربية» : بحثا عن بيئة طبيعية، عادلة، ديمقراطية، وناجعة «لعبد القادر الفاسي الفهري»

محمود الذوادي/ أكاديمي، تونس

■ يتكوّن الكتاب من أكثر من 300 ص تحتوي على تقديم وستة فصول ومراجع عربيّة وأجنبيّة وفهرس للمفاهيم الواردة في صفحات الكتاب.

يتطرق الفصل الأول إلى تحديد وظائف اللغة العربية وأوضاعها العامة في البيئة اللغوية العربية والدوليّة.

يفرد المؤلف صفحات هذا الفصل (ص 17 - 79) لموضوع الازدواجية اللغوية diglossia والثنائية اللغوية bilingualism وما يتفرع عنهما من قضايا **إيجابية وسلبية في المجتمعات** البشرية. تُعرّف الازدواجية اللغوية بأنها استعمال لسانين من نفس الأصل مثل استعمال الشعوب العربية للغة العربية الفصحى والعاميات من اللهجات العربية المحلية في المجتمعات العربية. أما الثنائية اللغوية فهي استعمال الأفراد للغتين مختلفتين ليستا من أصل واحد مثلما ما هو الأمر في مجتمعات الوطن العربي حيث تُستعمل اللغة الانجليزية في الحديث والكتابة مع اللغة العربية في المشرق العربي بينما ينتشر كثيرا استعمال الفرنسية مع العربية في مجتمعات المغرب العربي. وقد حرص عالم اللسانيات تشار لزفيزعنون Ferguson على الفصل بين الازدواجية والثنائية كنمطين كبيرين للترتيب اللساني - المجتمعي حتى وإن نظر إليهما البعضُ على أنهما بديلان لنفس الظاهرة وأوضاعها العامة في البيئة اللغوية العربية والدولية من منظور لساني مجتمعي، كما يفحص صاحب الكتاب في هذا الفصل علاقة اللغة العربية... والقومية والدين والتاريخ. لا ينسى المؤلف بهذا الصدد طرح وضع اللغات واللهجات المنافسة والمهددة لها في بقائها، بالإضافة إلى أخطار أخرى تحيط بلغة الضاد يطالب الأستاذ الفهري بالتخطيط لتصويبها أو تقويمها (ص 18).

يسهب المؤلف في الحديث عن الازدواجية والثنائية في العديد من المجتمعات. فحسب فيرغسون تتّصف الازدواجية بالاستقرار الذي يقدّر بقرون عديدة على الأقل وقد تدوم في بعض الحالات أكثر من ألف سنة. أمّا الثنائية، فيلاحظ عموما أن اللغة الأكثر جاها تكتسح مجال البيت أو

تنتزع الموقع الأول لدى الجماعة في بعض الأنشطة كما هو الحال في مجتمعات المغرب العربي حيث تكتب الأغلبية الساحقة صكوكها المصرفية بالفرنسية: أي بحروف غير عربية وهو مثال واحد من بين ما لا يحصى من الأمثلة الأخرى.

وبالرغم من اتّصاف الازدواجية بالاستقرار، كما رأينا، فإن هناك عوامل عديدة تؤثر فيها. فانتشار وسائل الإعلام في العالم العربي المعاصر تساهم إلى حدّ كبير في حضور كبير لمعرفة اللغة العربية الفصحى الحديثة والصيغ الحضرية للعربية المنطوقة إلى درجة أصبح معها الفلاحون في المجتمعات العربية يفهمون الأخبار باللغة العربية الحديثة (ص 30).

يبرز صاحب الكتاب علاقة اللغات بالهويات، فاللغة هي ترجمة انتماء إلى جماعة أو شعب أو أمة. فقد تشكلت الأمم والدول الحديثة تاريخيا عبر اللغات وتوحّدت بها، كما جرى مع الأمم الألمانية والفرنسية والايطالية قبل الدين والعرق.

يلاحظ الكاتب أن قوة اللغة العربية تأتي من كونها ليست مرتبطة بهوية ضيقة ولا بهوية ابتلاعية. فهي لم تقم بابتلاع اللهجات أو قتلتها ولكنها تعايشت معها. أثبت اللغة العربية أنها ليست صاحبة هوية إقصائية، بل هي لغة مفتوحة على اللهجات المحلية. فلم يعرف العرب في تاريخهم الطويل إرهابا لسانيا كما يشهد على ذلك تاريخ فرنسا واسبانيا وغيرهما من الأقطار. ففي هذه الأخيرة، قطع لسان من تحدّث بغير القشتالية. أمّا في فرنسا، فقد عذّب وسجن من تكلم بالأكستان occitan (ص 41).

لا يخاف المؤلف على مستقبل اللغة العربية، إذ تبرز التقارير الدوليّة أن هذه اللغة ستكون حاضرة بقوة في منتصف القرن المقبل وهي من بين خمس لغات عالمية عملاقة: الانكليزية والصينية والهندية: الأردية والعربية والاسبانية. يثير الفهري مسألة دعاة بعض العرب إلى استعمال العاميات كلغات رسميّة عوضا عن العربية الفصحى، ويرى أن استعمال العربية لتواصل العرب مع بعضهم البعض مربح اقتصاديا. فالاتحاد الأوروبي يصرف ما يقرب من 40 في المائة من ميزانية تسييره الكبيرة على الترجمة لوجود 23 لغة رسمية في هذا الاتحاد. أما العرب فلهم لغة مشتركة للتواصل وهي اللغة العربية التي تجمعهم ولا تفرقهم: «فاللغة العربية هي لغة التداول الديمقراطي والتواصل بتلويناتها المختلفة. ليس هناك لغة أجدر من اللغة العربية في هذا» (ص 43).

ويناقش صاحب الكتاب قضية التدريس بلغتين في الكثير من المجتمعات العربية (العربية والانكليزية أو العربية والفرنسية). فيتساءل: هل يمكن تبني الثنائية اللغوية في التعليم دون كلفة نفسية - معرفية وسياسية - اقتصادية؟ و يرد على هذا السؤال بأن ذلك ممكن شرط أن لا يختل التوازن بين لغتي التعليم لتصبح الأجنبية هي المستفيدة لا اللغة العربية، اللغة الوطنية (ص 52). وبعد التحليل الوافي لموضوع الثنائية اللغوية في التدريس، يخلص صاحب الكتاب إلى أن كل المجتمعات المحترمة للغاتها والطموحة لكي تكون حاضرة على المستوى العالمي بطريقة أو بأخرى تدرس بلغاتها لا بلغات الآخر. وهذا ما نجده في فلندا وإسرائيل وسويسرا واليابان وكوريا الخ... (ص 60).

يختم الفهري هذا الفصل بما يسميه الحاجة الماسة إلى سياسة عربية حكيمة وناجعة تتمثل في محورين رئيسيين: تحسين البيئة العامة للغة العربية مجتمعيا وسياسيا واقتصاديا وقانونيا لإعادة الثقة فيها بين كلّ الشرائح خاصة متعلميها ومعلميها والعلماء من أهلها، ودعم حركة التعريب أفقيا وعموديا. ولا بد من إقامة مؤتمرات عالمية تكون فيها اللغة العربية حاضرة بامتياز ويجب إصدار مجلات ومؤلفات إلكترونية على الخصوص تروّج فيها لغة علم عربية. يحتاج هذا الأمر

لاستنهاض الحكّام والنخب والمجتمعات والشعوب العربية (ص 78).

يتناول الفصل الثاني (البيئة السياسية وصنع القرار اللغوي والديمقراطية) من الكتاب من 77ص إذ يشير عنوان الفصل أن المؤلف يربط بقوة أنماط الحكم السياسية بموضوع القرارات اللغوية، من جهة، وأثر الديمقراطية على المسألة اللغوية، من جهة ثانية. ومن ناحية ثالثة، يتعرض هذا الفصل إلى بعض الإشكالات اللغوية السياسية المرتبطة باللغة العربية خاصة في المغرب الأقصى حيث يُبرز المؤلف عديد التناقضات في الاختيارات السياسية والدستورية مع واقع الممارسة في هذا المجتمع العربي. يفرد صاحب الكتاب 39 ص (ص 83 - 122) من هذا الفصل للحديث عن الأنظمة السياسية وموضوع الديمقراطية بطريقة لا تكاد تذكر فيها المسألة اللغوية.

فيأتي ذكر الليبرالية والماركسية والجمعياتية Communitarism والديمقراطية، والنظام الجمهوري والمساواتية الليبرالية liberal egalita rianism والنسوية feminism والعولمة والنظام الرئاسي أو البرلماني. يركز الفهري على طرح ومناقشة تمثلات الديمقراطية من بيريكليس Periclès (سنة 430 قبل الميلاد) إلى رولز Rawls المعاصر (ص 100) وفي مناقشته لمسألة الديمقراطية يرى المؤلف اعتمادا على تحليلات البعض - ضرورة تنفيذ سياسة لغوية ديمقراطية كما ذهب إلى ذلك توفلسون Tuffelson «إنّ اللغة مبنية في عمق البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع، وأهميتها الأساسية طبيعية جدًا. ولهذا السبب، غالبا ما تبدو السياسات اللغوية كتعبيرات عن تمثلات الحسّ المشترك لموقع اللغة في المجتمع» (ص 116 - 217). يبرز المؤلف باختصار أهمية لغة الهوية واللغة بالإشارة إلى أقوال بعض الشخصيات الغربية. فلينين يرى أن منع الفرد من استعمال لغته هو عين القمع. أمّا نفيل ألكسندر Neville Alexander فتحدث عن الرأسمالية الاستعمارية في إفريقيا ما بعد الاستقلال متمثلا في استعمال الانكليزية والفرنسية الذي أكسبهما مشروعية (ص 118). وكنتيجة لذلك، تم تهميش كبير أو تام للّغات المحلية. وهكذا يتجلى أن الرأسمال اللغوي الاستعماري هو أهم مكون للرأسمال الثقافي الثقافي الاستعماري في المجتمعات الإفريقية وغيرها (ص 121 - 122).

يتحدث الفهري في قسم من هذا الفصل عمّا يسميه (ضعف القرار السياسي اللغوي العربي ومخاطر غياب التخطيط اللغوي). فيذكر أن وضع اللغة العربية حرج جرّاء انتشار الازدواجية المتوحشة ومحاولة قبراللغة العربية تدريجيا بسبب السياسة غير الديمقراطية وغير الجماهيرية بالنسبة للتعامل مع اللغة العربية، بسبب سياسة لغوية ملتوية تكرس التبعية اللغوية والاقتصادية في مختلف البلدان العربية وفي مجتمعات المغرب العربي على وجه الخصوص (ص 22 - 123).

ونظرا لأن المؤلف من المغرب، فإنه يركز على وضع اللغة العربية في هذا القطر العربي. فالحالة المغربية عنده تمثل النتائج السلبية المترتبة عن هيمنة اللغة الأجنبية في التعليم والحياة العامة. فلغة تعليم النخب في المغرب هي أساس الانفصام الهوياتي اللغوي الثقافي والطبقي في المجتمع المغربي. يتم تكوين تلك النخب في المدارس الفرنسية (مدارس البعثات الفرنسية) التي لا تمنع الطفل من الحديث بغير الفرنسية في المدرسة في سنّ مبكرة فقط، بل تطلب منه أن يتحدث بالفرنسية في بيته ومع والديه بذريعة تقوية لغته «وهو بذلك يفرنس والديه، فيصبح الحديث معهما ومع غيرهم من الأقارب والمعارف بلغة موليار. هذا الفطم اللغوي المبكر يمتد طوال الدراسة في البلد إلى أن يلج التلميذ مدارس المهندسين في الجامعات في فرنسا من أجل الدراسات العليا. .» ص127.

يذكر صاحب الكتاب ثلاث حركات معادية للغة العربية الفصحى في المغرب. وهي بالأساس ذات جذور استعمارية : (1) دعاة الفرنكوفونية و(2) الحركة البربرية المتطرفة التي تنازع الشرعية التاريخية للغة العربية في القطر المغربي و(3) الحركة الداعية إلى الدارجة التي تنفي عن اللغة الفصيحة صفة اللغة الأم وتطمح للحلول محل الفصيحة في التدريس (ص 127) ويناقش المؤلف الحركة البربرية مبيّنا أن التواصل بالأمازيغية وحدها في المغرب لا يتجاوز 5 بالمائة فاللسان العربي هو الذي يجمع كل المغاربة. أي إن اللغة العربية هي فعلا اللغة المشتركة بينهم (ص 30).

يركز الفهري في بقية أقسام هذا الفصل على وضع اللغة العربية في بلده المغرب فيطرح تفاصيل كثيرة حول الإعلام وضرورة التحرر من لغة الأجنبي. ويخلص من هذه المواضيع وغيرها إلى ملاحظات حول وضع اللغة العربية في المغرب وفي كثير من المجتمعات العربية نورد ها كما جاءت على لسانه : «واضح، إذن، أن البيئة السياسية اللغوية العامة غير مريحة وغير مهيأة لخدمة اللغة العربية، حين نعي أن البلدان العربية عموما لا تقر سياسة لغوية واضحة تخدم لسان الهوية والسيادة، ولا تنفّذ خططا تبلور اختيارات الجماهير اللغوية، بل إنّ الدّولة غالبا ما تعاكس اختيارات عموم الشعب اللغوية، إمّا باللاّمبالاة وعدم تخطيط غير مقبولين، وإما بتخطيط صريح أو ضمني يعاكس الاختيارات الشعبية والدستور والتشريعات والمواثيق المتفق عليها. كما يعاكس المسألة اللغوية في التعليم والإعلام والإشهار والفضاء العام والإدارة. . . إن الدولة تتحمل مسؤولية هذا الانفصام في الاختيارات اللغوية بين الحاكمين والمحكومين والإخفاق في إقرار سياسة لغوية ديمقراطية تخدم مصالح الشعب ومستقبله. . ».

يُعنوِن صاحب الكتاب الفصل الثالث بهذا العنوان : العدالة اللغوية – البيئة ووسائطها. وهو يرمي من وراء صفحات الفصل إلى بسط بعض مصادر وأسباب نشوء غياب العدالة اللغوية أو الضّيم اللغوي. فيخلص الفهري إلى القول إن البيئة اللغوية العربية الحالية غير عادلة بدرجات مختلفة إزاء اللغة العربية. وبعبارة أوضح، فالدول والنخب والشعوب العربية لا تنصف لغتها، بل هي ظالمة لها ولمتكلميها (ص 161). يتطرق المؤلف إلى موضوع أساسيات وآليات العدالة اللغوية في المجتمعات وفي العالم بأسره. فاللغة الانكليزية تنتشر بسرعة غير مسبوقة لم تصل إليها أي لغة في تاريخ البشرية الأمر الذي أدّى إلى عدم التساوي في الكرامة بين متكلمي اللغات المختلفة. ويؤكد صاحب الكتاب بهذا الصدد على الفروق بين اللغة الأجنبية المفروضة في المشرق العربي (الانكليزية) وتلك المفروضة في المغرب العربي (الفرنسية). لكن يبرز الكتاب فكرة الكرامة اللغوية المتساوية في الاتحاد الأوروبي الذي ينشر تشريعاته في 11 لغة رسمية له ويعطي الحق كذلك لكل عضو في البرلمان الأوروبي بأن يعبّر بلغته الوطنية (ص 165).

يتطرق صاحب الكتاب إلى بعض المفاهيم الصالحة لحالة اللغات في البقاء والزوال. أول هذه المفاهيم هو مفهوم الترابية اللغوية الذي يعتبر وسيلة ذات مصداقية للتعبير عن الكرامة المتساوية أو إقرارها. ويعني هذا، كما هو الحال في أوروبا، أن تصبح كل لغة سيدة أو ملكة في جزء من التراب الأوروبي، ضامنة لها وللهوية التي ترتبط بها امتيازا في حدود ذلك التراب. ويعرف عن النظام الترابي اللغوي أن استعمال لغته أمر قسري في كل المجالات. تكمن الحجة في النظام الترابي في كونه الوسيلة التي تمنع الانقراض التدريجي للغة التي ترتبط بها هوية جماعة معينة يمكن أن تتعايش اللغات لقرون حين لا يكون هناك اتصال بينها. حين يقع التواصل، فإن اللغات الأضعف تزول تدريجيا لصالح اللغات الأقوى. يتفق هذا مع قانون ابن خلدون القائل بأنّ اللغة بالغلبة (ص 170). ومن ثم، يخلص الفهري إلى التأكيد أن

توفير نظام ترابي لغوي لكل اللغات الرسميّة في الاتحاد الأوروبي، على سبيل المثال، هو الحدّ الأدنى لما هو مطلوب لتحقيق العدالة اللغوية أو الكرامة المتساوية بين اللغات. يعطي كلّ ذلك مشروعية للنظام الترابي اللغوي في كل البلدان بما فيها البلدان العربية (ص173).

يفرد المؤلف عدّة صفحات للحديث عن الوضع اللغوي في بلده المغرب الذي ليس به علاقة سليمة، ثم يلتفت الفهري بعد ذلك إلى رصيد الفكر الغربي حول قضية العدالة في المجتمعات البشرية فيتعرض إلى نظرية جون رولز John Rawls وأمارتياسين Amartisa Sen والفيلسوف الكندي جيرال كوهن Gerald Cohen وغيرهم.

يختم صاحب الكتاب الفصل الثالث بملاحظات غير إيجابية حول وضع اللغة العربية في الوطن العربي. فهي لغة ليست سيدة أو ملكة على أرضها. وأن الحال أسوأ في المغرب العربي. ومنه، ينصح الكاتب بأن تستمر الجهات المعنية بالنهوض باللغة العربية وانتشارها في تطوير معالم العدالة اللغوية في مجتمعات الوطن العربي (ص 201).

يتكون الفصل الرّابع من 44 ص يطرح فيها المؤلف موضوعين رئيسيين ألا وهما مسألة الثقافة وعلاقتها بالحضارة، من جهة، ومسألة تطور اللغة العربية وتراجعها في المجتمعات العربية منذ الفتوحات الإسلامية إلى يومنا هذا، من جهة ثانية.

يقوم صاحب الكتاب بجرد طويل للنظريات الفكرية الغربية المعاصرة على الخصوص وفي طليعتها نظريات ساميول هنتنجتون وفوكاياما وبرسنز Parsons وجيرتز Geertz التي تركز مقولاتها على أهمّية الثقافة في تشكيل الحضارات (ص 206 – 207). يبرز الفهري ثلاثة مآخذ على النظريات الثقافية :

1. تتجاهل تلك النظريات السيرورات التاريخيّة الخاصة للحضارات.
2. إنّ قصّة صراع الحضارات عند هنتنجتون تقفز على تنوع الرؤى والتجارب والأمور الخلافية بين المسلمين، مثلا.
3. يهمل هنتنجتون مجالات التضامن والمرونة التي توحد بين المسلمين وغير المسلمين والتي تجعل جماعات سياسية متنوعة تتعايش بتبادل الأفكار والممارسات.

في حديثة عن الحضارات يحدّد هنتنجتون سبع حضارات هي : الصينية واليابانية والهندية والإسلامية والأرثودوكسية والغربية والأمريكية الجنوبية. وقد تمثل إفريقيا حضارة بعينها حضارة ثامنة. تفند ليزا ويدن Lisa Wedeen نظرية تصادم الحضارات لدى هنتنجتون لأنها تفرض سمات حتمية وتغفل السيرورات التاريخية وتأثيرات الأفكار الأخرى، وكذلك تنوع النواميس المجتمعية ومساهمة الأفراد والجماعات في تحديد معالم الهوية (ص 228).

ينتقل المؤلف، بعد عرض ونقاش لنظرية صدام الحضارات وخاصة بين الإسلام والغرب، إلى وضع اللغة العربية في العالم العربي. فيتحدّث عن ثلاث فترات هامة في تاريخ اللغة العربية(1) الفترة الذهبية تمتد من منتصف القرن الثاني الهجري إلى منتصف القرن الذي يليه، أي في عهدي هارون الرشيد والمأمون على الخصوص الذي أسس بيت الحكمة(2) فترة النهضة الحديثة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلاديا(3). الفترة المعاصرة التي تشمل القرنين العشرين والحادي والعشرين.

تميزت الفترة الذهبية في مسيرة اللغة العربية بإثراء مفرداتها وبناها وأساليبها لكي تعبّر أساسا عن ثقافة عالمة أصبحت بالفعل ثقافة العصر. فمزجت اللغة العربية بين علوم الدين والفلسفة والعلوم الطبيعية، بما في ذلك الرياضيات والفلك والجغرافيا ولغة الحياة إلى حدّ ما. تجاوزت هذه اللغة عربية البدو الأقحاح

المتشبثة بعلامات الإعراب. عُرف عن هارون الرشيد أنه كان يفضل لغة النحاة وتحرير اللغة من اللحن. فبلغت النزعة إلى الصفاء أوجها في عهده. أما في نهاية القرن الثالث الهجري فقد بدأت اللغة العربية الفصيحة تفقد المواقع لصالح صيغ لغوية غير فصيحة انتشرت حتى في الدوائر العليا. وهكذا ظهرت لغة وسيطة حلّت محلّ الفصيحة (ص239).

تتصف فترة النهضة في أواخر القرن التاسع عشر في المشرق العربي بحركة مقاومة التتريك وظهور لغة عصر النهضة أو اللغة الحديثة انطلاقا من ضفاف النيل إلى سوريا ولبنان حيث لعب المسيحيون فيها دورا هاما.

يختم صاحب الكتاب هذا الفصل بانطباعات غير إيجابية حول وضع اللغة العربية في الفترة المعاصرة في المجتمعات العربية «وإن إطلالة على المؤشرات العربية، الثقافية والمعرفية والصناعية المرتبطة بمجال اللغة، واللغة العربية تحديدا، لتدل على الفجوة الكبيرة الموجودة بين العربية واللغات المتقدمة المنافسة، وتحث بإلحاح على النهوض العاجل بهذه اللغة في شتى المستويات» (ص 243).

يتطرق الفصل الخامس من الكتاب إلى اقتصاديات اللغات وهي موضوع لا يكاد يطرح في العالم حتى عهد قريب حيث أكد عدد من منظري السياسات اللغوية ضرورة العناية بالاعتبارات الاقتصادية (ص 250). ويرى الكثيرون أن تعلم اللغة جزء من الاستثمار في الرأسمال البشري، فظهر لأول مرّة في سنة 1965 - عند ماشارك Marschak - اصطلاح اقتصاديات اللغة economics of language وهو الذي بنى رأيه على فكرة أن اللغة قيمة ومنفعة وتكاليف وفوائد. ويذهب محمد المراياتي إلى أن اللغة يمكن أن تعتبر رأس مال بشريا ذا عائد اقتصادي وأيضا ذا دور في مسيرة النمو الاقتصادي (ص 254).

تساعد هذه المقاربة الاقتصادية المخططين اللغويين على اتخاذ القرار بصدد ما يجب القيام به وكيف يثير المؤلف في هذا السياق الاقتصادي للغات مسألة التعدد اللغوي وتكاليفها المالية كما هو الحال في الاتحاد الأوروبي وكندا (ص259). وتماشيا مع التقارير عن مستقبل اللغات والنظام اللغوي المنتظر، فإن العولمة ستقود إلى أكثر من قطب لغوي مع منتصف هذا القرن (2050) يتمثل في : الصينية والهندي الأردو والانكليزية والاسبانية والعربية الأمر الذي يجعل الفرنسية تفقد مكانها ضمن اللغات الكبرى (ص 261).

يختم صاحب الكتاب هذا الفصل بالقول : «وواضح أن هذه العناصر التحليلية غالبا ما تغيب في أدبياتنا أو تحاليلنا العربية، وتغيب الأرقام والسيناريوهات البديلة والتقييمات حين يتعلق الأمر باختياراتنا اللغوية.

ولا بدّ من العناية اليوم باقتصاديات اللغة في أي بناء أو تقييم لأي سياسة لغوية، أو تحديد الاختيارات اللغوية بتكاليفها وفوائدها، علاوة على تحديد حركية اللغة في الأسواق اللغوية» (276).

يحاول الكاتب في الفصل السادس والأخير (في سبيل تخطيط واستنهاض لغوي ثقافي) من الكتاب إلقاء الضوء على ما ينبغي القيام به للنهوض بمكانة اللغة العربية في الوطن العربي والمغرب على وجه الخصوص.

فيلاحظ أن هناك شرائح هامة من الناطقين بالعربية ومستعمليها يتخلّون عنها تدريجيا، ويناصبونها العداء أو اللامبالاة مفضلين التعامل بالأجنبية أو العامية فاقدين الحس بهويتهم اللغوية وهويتهم ككيان حضاري ثقافي وكأمّة شكلتها اللغة والدين والثقافة. فأوّل خطوة يجب البدء بها للرفع من شأن اللغة العربية هو التشخيص الموضوعي لحالها (ص278).

ينبغي الاستفادة من مناهج التحليل والتخطيط الحديثة لأوضاع اللغات وتغييرها بما في ذلك اللسانيات المجتمعية والسياسية والاقتصادية والتربوية والتخطيط اللغوي الخ. . ويعتبر التعليم أقوى الوسائل لنشر اللغة وجعلها لغة الاستعمال والتداول في مختلف الأنشطة. ولوسائل الإعلام الحديثة دور حيوي في مسيرة اللغة العربية. يؤكد صاحب الكتاب أن جل البلدان العربية لا تقيم سياسة لغوية واضحة المعالم مقترنة بخطة لغوية يمكن تحديد فوائدها ونتائجها. ويخلص المؤلف إلى القول إن معركة اللغة العربية من أجل البقاء والنمو تتطلب استنهاضا شاملا ومكثفا لكل المواطنين العرب والمسلمين.

وبالإضافة إلى ذلك، فلا ينضج أي مشروع تخطيطي لوضع اللغة دون مرجعية علمية تنير الطريق للنخب العلمية والفكرية والسياسية وللباحثين، وخاصة الشباب منهم (ص 287).

خاتمة:

بالرغم من أهمية الرصيد المعرفي الذي يقدمه الكتاب عن المسألة اللغوية في المجتمعات، فإن لنا ثلاث ملاحظات مناسبة لتقييم محتوى الكتاب:

1- إن عنوان الكتاب غير دقيق. فهو يتحدث أكثر عن موضوع اللغة في غير العالم العربي، من ناحية، ويركز، من ناحية أخرى، على المغرب الأقصى من الوطن العربي.

2- لم يقدم المؤلف مفاهيم من ابتكاراته عند مناقشته لوضع اللغة العربية في بلده. وكما نعرف، فالوصول إلى مفاهيم جديدة يثري المعرفة ويدفع بها إلى الأمام.

3- لا يتجاسر المؤلف على تسمية الأشياء بأسمائها عند انتقاده للنخب الفرنكوفونية في المغرب. فهو لا يذكر كلمة الاستعمار ولا مشتقاتها لوصف المواقف والسلوكيات اللغوية لهؤلاء، والحال أن ذلك هو حصيلة مباشرة وغير مباشرة للحضور الاستعماري الفرنسي بين تلك النخب قبل الاستقلال وبعده.

- صدر الكتاب عن دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.

موازنة
بين آراء الإمام الغزالي والقديس أوغسطين

يوسف الشاروني/ كاتب ومفكر، مصر

■ قيمة الغزالي كمفكر أنه أحد كبار المعبّرين عن الفكر الإسلامي، كما كان من قبله القديس أوغسطين أحد كبار المعبّرين عن الفكر المسيحي، ولما كان المفهوم الفكري للديانتين يكاد يكون متشابها – بغض النظر عن التفاصيل المعبّرة عن هذا المفهوم – فقد تشابه هذان المفكّران أكثر مما إختلفا(1).

فنحن نلاحظ أن كلاًّ من الرجلين قد ظهر بعد أربعة قرون من نشأة الدعوة التى قدر لها أن يكون المعبّر عنها، وكأنما وصلت كل من الدعوتين إلى مرحلة من مراحل نضجها بحيث تحتاج إلى مفكر يعبّر عما تبلور لها من قيم، فالقديس أوغسطين وُلد عام 354م وتوفى عام 430، والإمام الغزالي ولد عام 450 هـ، وتوفى عام 505 هـ .

ولعله ليس من قبيل الصدف أن يؤرخ كل مفكر لنفسه، وأن يكون هذا التاريخ من أوائل السير الذاتية التى تُكتب في كل من الحضارتين، حتى يُعْتبر كل منهما رائدا في هذا القالب الأدبي، وقد عبّر كل من المفكرّين في هذا التاريخ الذاتي عن تجربته الروحية التي مر بها من حالة الشك إلى حالة اليقين بالدعوة التى نصّب نفسه مدافعاً عنها، وقد كتب القديس أوغسطين اعترافاته وهو في السادسة والأربعين، كما كتب الغزالي «المنقذ من الضلال»، وهو في الخمسين بالحساب الهجري.

أزمة روحية :

ولقد مر كلٌ من المفكريْن بأزمة عنيفة قبل الوصول إلى مرحلة اليقين، وتطلّبت هذه الأزمة العزلة وإدامة الفكر، فنرى القديس أوغسطين يقصد الريف مع بعض الأصدقاء حيث أمضوا بضعة أشهر في عزلة وهدوء وهم يفكرون ويتباحثون، وذات يوم خرج أوغسطين إلى الحديقة وهو في صراع عنيف مع أهوائه، وإذا بصوت صبي أو صبية يغني في الجيرة ويكرر القول (خذ واقرأ) فبدا له أنّ أمرا إليها صدر إليه، فتناول رسائل القديس بولس، وكانت على مقربة منه، وفتحها اتفاقا، فإذا الأهواء تسكن، وإذا قلبه يفيض

نورا واطمئنانا، فوضع نفسه بين يديْ الله بلا تحفّظ ولا رجعة (2).

ونجد الغزالي يمر بأزمة مماثلة لتلك التي وصفها القديس أوغسطين في اعترافاته، فهو يقول :

نظرت إلى نفسي فرأيت كثرة حجبها، فدخلت الخلوة واشتغلت بالرياضة والمجاهدة أربعين يوماً فانقدح لي من العلْم ما لم يكن عندي أصفى وأرق مما كنت أعرف، فنظرت فيه فإذا فيه قوة فقهية، فرجعت إلى الخلوة واشتغلت بالمجاهدة والرياضة أربعين يوما، فانقدح لي علم آخر أرقى وأصفى مما حصل عندي أولا، ففرحت به ثم نظرت فيه فإذا فيه قوة نظرية، فرجعت إلى الخلوة ثالثاً أربعين يوما فانقدح لي علم آخر هو أرقى وأصفى فنظرت فيه فإذا فيه قوة ممزوجة بعلم.

ومن الغريب أن يقول دي بور : إن انقلاب الغزالي عن حياته السابقة لم يكن عنيفاً كما حدث للقديس أوغسطين(3) مع أن هناك أكثر من فقرة في «المنقذ من الضلال» وحده تدلنا على مبلغ الأزمة الروحية التي عاناها فهو يقول :

فلم أزل أتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعي الآخرة قريبا من ستة أشهر أولها رجب سنة ثمان وثمانين واربعمائة، وفي هذا الشهر جاوز الأمر حد الاختيار إلى الاضطرار إذ أقفل الله على لساني، حتى أعتقل عن التدريس، فكنت أجاهد نفسي أن أدرس يوما واحداً، تطبيباً لقلوب المختلفة إليّ، فكان لا ينطق لساني بكلمة واحدة، ولا أستطيعها البتة، حتى أورثت هذه العقلة في اللسان حزنا على القلب، بطلت معه قوة الهضم ومراءة الطعام والشراب، فكان لا ينساغ لي ثريد، ولا تنهضم لي لقمة، وتعدى إلى ضعف القوى حتى قطع الأطباء طمعهم من العلاج، وقالوا هذا أمر نزل بالقلب، ومنه سرى إلى المزاج، فلا سبيل إليه بالعلاج إلا بأن يتروح السر عن الهم الملم. ثم لما أحسست بعجزي، وسقط بالكلية اختياري، التجأت إلى الله تعالى التجاء المضطر الذى لا حيلة له فأجابني الذى يجيب المضطر إذا دعاه، وسهل على قلبي الإعراض عن الجاه والمال والأولاد والأصحاب.

ونراه بعد ذلك يترك بغداد ويقصد دمشق للعُزلة حيث أقام بها لمدة سنتين لا شغل له إلا الخلوة والرياضة والمجاهدة اشتغالا بتزكية النفس وتهذيب الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى كما حصّله من علم الصوفية، يقول الغزالي :

فكنت أعتكف مدة في مسجد دمشق، أصعد منارة المسجد طوال النهار، وأغلق بابها على نفسي ثم رحلت منها إلى بيت المقدس، أدخل كل يوم الصخرة، وأغلق بابها على نفسي(4).

وقد اعتزل مرة أخرى بعد عودته إلى بغداد، ودامت العزلة هذه المرة إحدى عشرة سنة، لكنها لم تكن خلوة منتظمة بل متفرقة تدفعه عنها العوائق ثم يعود إليها.

مرحلة الشك :

وقد وقع كلٌّ من المفكّرين في أزمة شك حادة هي التي دفعت بهما إلى هذه العزلة وتلك الأزمة الروحية.

ولعل من أكبر أسباب شك أوغسطين هو اختلاف ديانتي والديه، فوالده كان وثنيا وأمه كانت مسيحية تسعى بكل جوارحها لكي يصبح إبنها مسيحيا مثلها، وقد انعكس هذا الاختلاف على نفسية الابن فتسبب في أزمة شك حادة لم تتناول وجود الله وعنايته بالمخلوقات، لكنه حتى حين آمن أن النجاة في الكنيسة، لم يبدد هذا من شكوكه، فكيف نفسر لأحكامنا من صفتيْ الكلية والضرورة رغم أنه ليس في المخلوقات شئ ثابت وليس العقل الإنساني ثابتا ؟ إن المسألة تعود إلى مسألة الحقيقة، ذلك أن الحكم الكلي يصدر هنا بفضل إشراق من الله. فالله هو (العلم الباطن) هو النور الحقيقي الذى ينير كل إنسان آت إلى هذا العالم (كما يقول القديس يوحنا في الإصحاح الأول من إنجيله) تلك

هي نظرية الإشراق المشهورة عن أوغسطين والتي كان لها شأن كبير عند فلاسفة العصور الوسطى المسيحيين حين يقفون على نظرية أرسطو في العقل الفعّال وحين تصلهم نظرية الإشراق الإسلامية(5) .

أما الغزالي فالشك لديه طريق إلى الحق، يقول في خاتمة كتابه «ميزان العمل» : ولو لم يكن في مجاري هذه الكلمات إلا ما يشكك في اعتقادك الموروث لتنتدب للطلب، فناهيك به نفعا، إذ الشكوك هي الموصلة إلى الحق، فمن لم يشك لم ينظر، ومن لم ينظر لم يبصر، ومن لم يبصر بقي في العمي والضلال .

وذكر لنا في «المنقذ من الضلال» أنه جرد نفسه تجريدا كاملا من كل حقيقة عُرضت له بتقليد الوالدَين والأساتذة، وافترض أن كل شيء باطل حتى يثبت بالأدلة اليقينية، ثم حصر اليقين في المسببات والعقليات فرأى أن الحس ليس أهلا للثقة لأنك إذا نظرت إلى الظل تراه واقفاً غير متحرك فتحكم بنفي الحركة عنه، ثم تعرف بعد قليل بالتجربة والمشاهدة أنه متحرك، وتنظر إلى الكوكب فتراه صغيراً في مقدار دينار، ثم تدل الأدلة الهندسية على أنه أكبر من الأرض في المقدار .

وبذلك انهارت ثقته في المحسوسات، فاتجه إلى العقليات التي من جنس الأوليات كقولنا إن العشرة أكثر من الثلاثة، وأن النفي والإثبات لا يجتمعان في الشيء الواحد. . . وسأل الغزالي نفسه : إذا كانت المحسوسات تخطئ فلماذا لا يخطئ العقل، وهل نحن متحققون أنه لا توجد حالات أخرى تتلو حالة اليقظة وتكون نسبتها لليقظة كنسبة اليقظة إلى النوم، بحيث نعرف في تلك الحالة أن كل ما حسبناه صحيحاً بواسطة العقل لم يكن إلا حلما لا حقيقة، ولماذا لا يكون رجال التصوف على صدق إذ يزعمون أنهم يشاهدون في أحوالهم ما لا يوافق المعقولات.

إذن فالعقل يكّذب الحس، والحس يكذب العقل، فبماذا نؤمن؟ إننا نؤمن عن طريق نور يقذفه الله تعالى في الصدر، يقول الغزالي :

«فلما خطرت لي هذه الخواطر، وانقدحت في النفس، حاولت لذلك علاجا فلم يتيسر إذ لم يكن دفعه إلا بالدليل . . فأعضل هذا الداء، ودام قريبا من شهرين، أنا فيهما على مذهب السفسطة بحكم الحال لا بحكم النطق والمقال، حتى شفى الله تعالى من ذلك المرض وعادت النفس إلى الصحة والاعتدال، ورجعت الضروريات العقلية مقبولة، موثوقاً بها على أمن ويقين ولم يكن ذلك بنظم دليل وترتيب كلام، بل بنور قذفه الله تعالى في الصدر، وذلك النور هو مفتاح أكثر المعارف، فمن ظن أن الكشف موقوف على الأدلة المحررة فقد ضيق رحمة الله الواسعة . . فمن ذلك النور ينبغي أن يُطلب الكشف، وذلك النور ينبجس من الجود الالهي في بعض الأحايين، ويجب الترصد له» (6).

مهاجمة الفلسفة :

هذه النهاية الإشراقية للمعرفة، حملت كلاًّ من هذين المفكرين على مهاجمة الفلسفة التي تصر على أن تعرف الحقائق عن طريق العقل وحده، فالقديس أوغسطين يرى أن الفلاسفة استكشفوا حقائق جليلة نافعة لكنهم لم يستكشفوا كل الحقيقة الضرورية للإنسان، ووقعوا في أضاليل خطيرة، لا يستطيع العقل بقوته الطبيعية أن يهتدي إلى الحقيقة بأكملها، وأن يتجنب كل ضلال .

ثم يهاجم الفلسفة من ناحيتها العملية، فهي لا تستطيع تحويل النفس من مجرد المعرفة إلى العمل الفاضل وهذا هو ما تستطيعه العقيدة، وليس الإيمان عاطفة غامضة ولا تصديقا لا يقوم على أساس عقلي، لكنه قبول عقلي لحقائق - إن لم تكن مدركة في ذاتها كالحقائق العلمية - فهي مؤيدة بشهادة شهود جديرين بالتصديق وبعلامات خارقة، وفي هذا المعنى تماما يقول الغزالي في «المنقذ من الضلال»(7) :

إنك لا تقتصر على تصديق ما جرّبته، بل سمعت أخبار المجرّبين وقلدتهم، فاسمع أقوال الأنبياء، فقد جرّبوا وشاهدوا الحق في جميع ما يرد به الشرع، واسلك سبيلهم، تدرك بالمشاهدة بعد ذلك .

ويرى القديس أوغسطين أن للعقل مهمتين إزاء الإيمان : مهمة قبل الإيمان هي أن يقتنع بوجوب الإيمان لا بموضوعه بحيث نقول : تعقّل كي تؤمن، ومهمة بعد الإيمان هي تفهّم العقائد الدينية بحيث نقول : آمن كي تتعقل، والتعقل في هذه المرحلة الثانية ليس واحدا في جميع القضايا فمنها ما هو طبيعي قابل للبرهان، ومنها ما هو فائق للطبيعة يقتصر عمل العقل بصدده على تفسيره. والغزالي أيضاً لا يعتمد في المعرفة على العقل وحده، فإدراك العلم لديه يتم على أربع مراحل، فهو أولا عن طريق الحواس، ثم ما يسميه التمييز ويخلقه الله في الإنسان وهو قريب من سبع سنين، ثم يترقى إلى طور آخر فيخلق له العقل :

«ووراء العقل طور آخر، تتفتح فيه عين أخرى يبصر بها الغيب، وما سيكون في المستقبل وأمورا أخرى العقل معزول عنها، كعزل قوة التمييز عن إدراك المعقولات، وكعزل قوة الحس عن مدركات التمييز»(8) .

وهناك ثلاث درجات للمعرفة، هي العلم، والذوق والإيمان :

«فالتحقق بالبرهان علم، وملابسة تلك الحالة (التى يصل إليها المتصوف) ذوق. والقبول من التسامح والتجربة بحسن الظن إيمان»(9).

لهذا كان طبيعيا أن يهاجم الغزالي الفلاسفة، فقسمهم ثلاثة أقسام : الدّهريون وهم ينكرون وجود الله فهم زنادقة.

والطبيعيون وهم يؤمنون بوجود الله لكنهم ينكرون بقاء النفس بعد الموت، وهؤلاء أيضاً زنادقة لأن أصل الإيمان هو الإيمان بالله واليوم الآخر.

والصنف الثالث الإلهيون مثل سقراط (399 ق . م .) وأفلاطون (428 ق. م.) وأرسطو (322 ق. م.).

وقد ذهب أوغسطين إلى مذهب قريب إذ أعلن أنه يحب تفضيل مذهب الأفلاطونيين على سائر المذاهب لأنهم يؤمنون بأن الله خالق وأن العالم صدر عن الله ويعود إلى الله.

ويقول الغزالي إن مجموع ما صح من فلسفة أرسطو بحسب ما نقله ابن سينا والفارابي، ينحصر في ثلاثة أقسام : قسم يجب التكفير به وقسم يجب التبديع به وقسم لا يجب إنكاره أصلاً .

وقد ألف الغزالي كتابه «تهافت الفلاسفة» للرد على مجموع ما غلط فيه الفلاسفة من الإلهيات وهي عشرون مسألة، ويجب تكفيرهم في ثلاثة وهي :

1. أن الأجساد لا تحشر وإنما يقع الثواب والعقاب على الأرواح المجردة فهو عقاب روحي وليس بدنياً، وفي ذلك يقول أوغسطين إن المسيحية تعلّم أن الإنسان كائن طبيعي صوّر الله جسمه ونفخ فيه النفس وجعل انفصالهما بالموت هو العقاب، وأعلن أنه سيردهما الواحد للآخر بالبعث، ويقول : النفس والجسم لا يؤلفان شخصين بل إنسانا واحداً، النفس هي الإنسان الباطن والجسم هو الإنسان الظاهر(10).

2. المسألة الثانية التى كفّر فيها الغزالي الفلاسفة هي قولهم إن الله تعالى يعلم الكليات دون الجزئيات، وقد نفى الفلاسفة قبل الغزالي عن الله العلم بالجزئيات لأنها تتغير، ولو كان يعلمها لتغير علمه .

أما الغزالي فيرى أن الله يعلم الأشياء كلها بجميع أحوالها بعلم واحد لا يتغير بحدوث الجزئي ووجوده، وفنائه، وهو علم بأنه سيكون وهو بعينه علم بوجوده، وعلم بانقضائه. أما اختلاف الأحوال الجزئي فهي إضافات لا توجب تبدلا في ذات العلم والعالم، فما دام الله قد أراد خلق العالم وخلقه، فهل يغرب عن علمه مثقال ذرة فيما خلق ؟ وكما أن إرادته الأزلية علة لجميع الموجودات الجزئية، فعلمه الأزلي محيط بها

جميعاً من غير أن يكون هذا مناقضا لوحدة ذاته، وإذن فالله يعني بالجزئيات.

يقول دي بور : وإذا اعترض معترض بأن القول بالعناية الإلهية يجعل كل موجود جزئي واجبا، أجاب الغزالي بمثل ما أجاب به القديس أوغسطين من أن العلم بالشيء قبل وقوعه لا يفترق عن العلم به بعد وقوعه، أي أن علم الله منزّه من اعتبارات الزمان (11).

3. المسألة الثالثة هي قولهم بقدم العالم وأزليّته، وكان من رأي الفلاسفة الأسبقين أن العلم قديم قدم الله، كوجود المعلول مع العلة، والنور مع الشمس، وأن تقدم الباري على العالم تقدم بالذات والرتبة لا بالزمان، ذلك لأنه يستحيل صدور حادث من قديم. أما الغزالي فيقول :

«أننا لكي نتصور وجودا لابد لنا من القول بوجود إرادة أزلية، ولابد أن تكون مغايرة لجميع الأسباب، ولابد من القول بحدوث العالم، أي بأن له أولا وآخرا تحدّهما تلك الإرادة الأزلية»(12).

وهنا نجد رأى القديس أوغسطين يتفق أيضاً مع الغزالي، فهو يعارض ما ذهب إليه أفلاطون والمانويون من القول بقدم العالم باعتباره صادرا من ذات الله صدوراً ضرورياً قديماً، ويقول أوغطسين إن هذا معناه أن الذات الإلهية تتجزأ وأن جزءاً منها يصير محدوداً متغيرا، والله بسيط لامتناه ثابت كامل .

وإذن فقد خُلقت الموجودات من العدم بفعل حر ولقد وُجد الزمان بوجود العالم، حيث أن الزمان عدو الحركة، وهو متعاقب ولا يكون المتعاقب قديما غير متناه(13).

تفسير المعجزات :

وتفسير المعجزات لدى كل من المفكّرين مثل طيب لكيفية إخضاع العقل للإيمان، وللبرهنة على الغاية المشتركة لديهما وإن اختلفت الطرق. فملخص رأي القديس أوغسطين أن المعجزة ليست شيئاً خارقا للطبيعة، بل هي خارقة لما نعرفه نحن عن الطبيعة، فالله لا يفعل شيئاً ضد الطبيعة، ولا ينقض القوانين التى رتّبها لها.

أما الغزالي فقد عمل على التدليل على أن الارتباط بين ما يسمى سببا وما يسمى مسببا ليس ضرورياً على خلاف ما يرى الفلاسفة، وهذا لتكون المعجزات النبوية ممكنة(14). وذلك ببيان أن احتراق القطن - مثلا - إذا لامس النار لا يدل على أن الاحتراق هو من النار وبها حقيقة، بل هذا لا يدل على حدوث الاحتراق عند الملامسة، أما السبب فهو الله الذى خلق الاحتراق عند الملامسة والذى يجوز أن يخلق ما يسمى علة بدون ما يسمى معلولا (15) ويذكرنا ما ذهب الغزالي إليه في هذه المشكلة بما ذهب إليه كل من مالبرانش في القرن السابع عشر (1638 -1715 م)، وهيوم (1711 - 1776 م) من بعده، أي نفي الارتباط الضروري بين ما يسمى سببا وما يسمّى مسببا.

ومع ذلك فإن الغزالي يشعر أن إنكار وقوع المسببات عن أسبابها وإضافتها إلى الله وحده دون منهج معين، يجرّ إلى الفوضى في الطبيعة وذلك بتجويز انقلاب غلام كلبا، أو كتاب فرسا، أو غير ذلك من انقلاب أعيان الموجودات إلى بعض، لهذا يتدارك هذا الزعم بأن يقرر أن الله خلق فينا علما بأن انقلاب الشيء إلى شيء آخر دون ما يسمى سبباً أمر ممكن في نفسه لكنه لا يقع، وبخاصة أن استمرار عادة ترتيب الأشياء بعضها عن بعض، بإرادة الله وسببيته وحده، رسّخ فى أذهاننا أنها ستجري وفق هذه العادة والنظام(16).

ونجد فكرة «العادة» التى خلقت فينا هذا (العلم) عند ديفد هيوم. كذلك فإنه يعلل بها اطراد ما نراه من النظام في الطبيعة، ووجود شيء عن شيء، دائماً باطراد(17).

إنصاف الفلسفة :

وبالرغم مما وجهه المفكّران من نقد إلى الفلسفة،

إلا أن كلاً منهما لم يكن محدود التفكير، لهذا اعترفا - على بعد ما بينهما من مسافة زمنية ومكانية - بأن هناك مسائل لا جدال بشأنها، بل اتفقا حول أكثر هذه المسائل، فالقديس أوغسطين يقول : إن هناك حقائق مستقلة عن كل ظرف، مطلقة من كل قيد، لا يتطرق إليها الشك مهما تعسف، منها القوانين المنطقية، ومنها الحقائق الرياضية وكذلك الحقائق الفلسفية والخلقية مثل قولنا : يجب طلب الحكمة بالسعادة، فإن العقل يرى بالطبع هذا الوجوب، والتسليم به تسليم بالواجب وتعريف لفضيلة الحكمة.

والغزالي قسّم الفلسفة - كما رأينا - فحصرها فى ثلاثة أقسام : منها قسم لا يصح إنكاره أصلا ومنه القواعد المنطقية، والعلوم والرياضة والمسائل الخلقية والنفسية. (ويرى الغزالي أن الفلاسفة أخذوها من تعاليم الصوفية) وكذلك المسائل السياسية (التى يرى الغزالي أنها أخذت من الكتب الدينية) وعلم الطبيعيات الذي يبحث في عالم السماوات وكواكبها وما تحتها كالماء والهواء والتراب والنار والأجسام كالحيوان والنبات والمعادن وأسباب تغيّرها واستحالتها وامتزاجها.

* * *

نخلص من هذا جميعه إلى أن التشابه الموجود لدى تفكير كلٍّ من القديس أوغسطين والامام الغزالي، إنما يرجع أولا إلى طبيعة المشكلات الواحدة والتى يتعرض لها أي مفكر ديني مثل الغزالي أو أوغسطين.

ويرجع ثانياً إلى أن المفهوم الفكري للعقيدتين المسيحية والإسلامية - إزاء الفلسفة- مفهوم واحد، وجوهر هذا المفهوم أن العقل الإنساني مع احترامه كوسيلة من وسائل المعرفة إلا أنه لا يصح الاعتماد عليه وحده فهو أعجز من أن يدرك الحقائق الدينية، والإيمان بهذه الحقائق لا يتم إلا بنور يقذفه الله تعالى في الصدر، ومهمة العقل أن يتعقل موضوعات هذا الإيمان.

ذلك أنه "لما كانت العقائد الدينية يجب أن تبلغ أسمى درجات اليقين، فقد تساءل الناس في أمرها : أهي معارف ينبغي أن نقدر على التوصل إليها بالاستنباط من معارف أخرى ؟ أم يجب أن تكون بديهيات أو مبادئ عقلية بيّنة بنفسها لا تقبل برهانا ولا يعوزها مثل هذا البرهان ؟ لكن المبادئ العقلية لابد وأن يسلّم بها الناس جميعاً متى عرفوها، وبما أنه ليس بين الناس إجماع في أمر العقائد الدينية فهي ليست مبادئ عقلية أولية، لأنه لو كان كذلك لتساءل البعض من أين ينشأ الكفر إذن ؟ وبدا للكثيرين أن المَخرج الوحيد من مثل هذه الشكوك هو أن يجعلوا" المعوّل في الإيمان بعقائد الدين على نور يشرق في النفوس من مصدر فوق طور العقل"(18).

ونحن هنا لم نفترض - ولم نجد ما يثبت - أن الغزالي تأثر بأوغسطين مباشرة، فالعقول الكبرى في الظروف المتشابهة تتلاقى، إنما نحن نعلم أن المفكرَيْن تأثرا من مصادر واحدة كالأفلاطونية المحدثة، وهذا واضح في نظرية كنظرية النور مثلا التى أوضحها الغزالي في كتابه "مشكاة الأنوار" والتى تتفق تماما ونظيرة أوغسطين في الله باعتباره النور الحقيقي الذي ينير كل إنسان أتٍ إلى هذا العالم، ونلاحظ أن كلا المفكرَيْن قد رجع إلى آيات من القرآن أو الإنجيل لتدعيم نظريته.

كما أنه من المؤكد أن الغزالي "كان مطلعا بصورة واسعة على الإنجيل والآداب المسيحية لأنه كثيراً ما يستشهد في كتبه - والأخلاقي منها خاصة - بأقوال وحوادث للسيد المسيح"(19).

ولاشك أننا ننظر إلى هذين المفكرَيْن اليوم، وبيننا وبينهما مسافة زمنية تمتد مئات السنين، وهذا البعد هو الذى يسّر لنا أن نلمح أوجه الشبه، لأننا تناولنا المبادئ العامة لتفكيرهما، أما إذا ألغينا هذه القرون أو نظرنا إليهما من تحت مجهره فسنجد أن الاختلاف بينهما في التفاصيل يتضح، حتى أن الغزالي ألفّ كتابا للرد على النصارى سماه : الرد الجميل لإلهية عيسى بصريح

الإنجيل. لكن هذا الاختلاف هو في التفاصيل بين العقيدتين، أما حين يتعلق الأمر بموقف العقيدة الدينية -مسيحية كانت أو إسلامية - من الفلسفة في المشكلات الفكرية العامة، فإن وجوه الخلاف تتضاءل ووجوه الشبه بين معالم التفكيرين تزداد.

والاختلاف الأساسي بين المفكرين فيما نرى هو أن أوغسطين كان يناقش فلاسفة الإغريق مباشرة، ومعرفته بهم إنما تمت عن طريق ما نُقل عنهم إلى اللاتينية على يد مترجمين أكثر مما هو على يد فلاسفة، لهذا فقد كان أهدأ من الغزالي في مناقشاته، بل لقد عُد أول فيلسوف من فلاسفة العصر المدرسي، أما الغزالي فإلي جانب اطلاعه على ما نقله المترجمون السريان خاصة من الفلاسفة اليونانيين فإنه جاء بعد ظهور فلاسفة إسلاميين مثل الفارابي وابن سينا ممن تأثروا بهذا الفكر اليوناني المنقول ثم صبغوه بتفكيرهم، حتى لقد عُد مجيء الغزالي نهاية للفلسفة في المشرق الإسلامي، ولهذا أنبرى متحمساً في الدفاع عن العقيدة الإسلامية التي رأى أن مثل هذه الفلسفات - ومن مسلمين بالذات - من شأنها أن تهدد الإيمان، فظهر كتاب "تهافت الفلاسفة"، "والناس - كما يقول تاج الدين السبكي - إلى رد فرية الفلاسفة أحوج من الظلماء لمصابيح السماء، وأفقر من الحدباء إلى قطرات الماء"(20) فقد هاله أن المتفلسفين المسلمين - وبخاصة الفارابي وابن سينا - قد تركوا الدين - كما يقول - اغترارا بعقولهم، فانبرى يبين تهافت آرائهم وتناقضها في ما يتعلق بالإلهيات، "ذلك ليكف من غلوائه من يظن أن التجمل بالكفر تقليد يدل على حسن رأيه، أو يشعر بفطنته وذكائه"(21)، بل إنه أراد أن ينزع الثقة من الفلاسفة المسلمين وينبه من حَسُنَ اعتقادهم فيهم فظن أن مسالكهم "نقيه عن التناقض ببيان وجوه تهافتهم"(22).

وهذا هو ما دفع فيلسوفا آخر جاء بعد وفاة الغزالي بخمسة عشر عاما - هو ابن رشد (1126 - 1198م) - إلى الرد على حجة الإسلام في كتابه "تهافت التهافت"، وحاول فيه جاهداً أن يضيق الهوة التي وسّعها الغزالي بين الدين والفلسفة وأن يوضح أن الوفاق بينهما يجب أن يتحقق رغم ما يظهر لنا بينهما لأول وهلة من تعارض في كثير من الحالات.

الهوامش والإحالات

1) في كتاب مؤلفات الغزالي لعبد الرحمن بدوي إشارة إلى وجود كتاب بالألمانية تأليف H. Frich موضوعه مقارنة المنقذ من الضلال باعترافات القديس أوغسطين، (القاهرة، المجلس الأعلى للفنون، 1961، ص 204).

2) E. R Pusung : The Conafessions Of St Augestine , p. 214 .

وأنظر كذلك يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، القاهرة، دار الكتاب المصري، 1946 صفحات 21 - 22 .

3) الأب "ج" دي بور : تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريده، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1948، صفحة 218 .

4) المنقذ من الضلال، تحقيق الدكتور عبد الحليم محمود، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1955، صفحات 128 - 129 .

5) المنقذ من الضلال، صفحة 130 .

6) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط ليوسف كرم، صفحة 36 .

7) المنقذ من الضلال، صفحة 88 .

8) المنقذ، صفحة 134 .

9) المنقذ، صفحة 132 .

10) وقد رد ابن رشد على هذه المسألة والمسألتين الآخرين التى كفّر فيها الإمام الغزالي الفلاسفة في كتابيه (فصل المقال) و(الكشف عن مناهج الأدلة) وقال في ما يتعلق بحشر الأجساد إن هناك ثلاثة آراء : أولها ترى أن النفوس تُبعث بأجسامها، وثانيها ترى أن النفوس تُبعث بعثا روحيا، وثالثها ترى أنها تُبعث بأجسام غير أجسامها الأولى. ويقول ابن رشد إن الحق في هذه المسألة أن فرض كل إنسان فيها هو ما أدى إليه نظره فيها بعد أن يكون نظرا لا يفضي إلى إبطال الأصل جملة، فإن هذا النحو من الاعتقاد يوجب تكفير صاحبه، ولكن التمثيل الروحاني أقل تحريكا لنفوس الجمهور وأشد قبولا عند المتكلمين المجادلين من الناس وهم الأقل .

11) تاريخ الفلسفة في الإسلام، صفحة 233 .

12) أجمل الدكتور أبو ريده في ترجمته "لتاريخ الفلسفة في الإسلام" لدى بور حجج الفلاسفة وردود الغزالي عليها، أنظر الهامش من صفحة 223 - 226، ويرد ابن رشد هجوم الغزالي في هذه المسألة أيضاً فيقول إن الأمر ليس كما توهم، بل إن الفلاسفة يرون أن الله لا يعْلم الجزئيات كما نعلمها نحن أي بعد حدوثها، فعلم الله علة لها وليس معلولا لها كما في العالم المحدث.

13) تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، صفحة 40، ويرى ابن رشد أن سبب الاختلاف حول هذه المسألة يكاد يكون راجعا إلى الاختلاف في التسمية، فهناك ثلاثة أصناف من الموجودات : موجود وُجد من شئ غيره، وعن شئ غيره، كتكون الماء والهواء والأرض والحيوان والنبات وهذه هي الموجودات المحدثة. وموجود لم يكن من شيء، ولا من شيء، ولا تقدمه زمان، وهذا هو الله تعالى، وهذا هو الوجود الذى اتفق على تسميته قديما. وموجود بين هذين الطرفين، فهو موجود لم يكن من شئ ولا تقدمه زمان ولكنه موجود عن شئ أي عن فاعل وهذا هو العالم باسمه، والمتكلمون يرون أنه متناه في الزمان الماضي وهذا هو مذهب أفلاطون وشيعته، أما أرسطو وفرقته فيرون أنه غير متناه كالحال في المستقبل، فهذا الموجود إذن قد أخذ شيئاً من الوجود المحدث ومن الوجود القديم، وهو في الحقيقة ليس له عادة. ويرى ابن رشد أن صورة العالم هي المحدثه أما نفس الوجود والزمان فمستمر من الطرفين الماضي والمستقبل، ويقول : فالمذاهب في العالم ليست تتباعد كل التباعد حتى يكفر بعضها ولا يكفر بعضها الآخر.

14) محمد يوسف موسى : بين الدين والفلسفة في رأى ابن رشد وفلاسفة العصر الوسيط، القاهرة، دار المعارف 1958، ص 193 .

15) تهافت الفلاسفة للغزالي، بيروت، 1957، ص 278 - 279 .

16) التهافت، ص 284 - 285 .

17) بين الدين والفلسفة، ص 194 - 196 .

18) تاريخ الفلسفة في الإسلام ص 213 - 214 .

19) عبد الكريم العثمان : سيرة الغزالي، دار الفكر، دمشق، 1961، ص 130 .

20) طبقات الشافعية الكبرى، مهرجان الغزالي بدمشق، القاهرة، 1234، مارس 1661، جزء 4، ص 102 .

21) تهافت الفلاسفة، ص 7 .

22) تهافت الفلاسفة، ص 13 .

الشخصية الفلسطينية
في روايات عبد الرحمان مجيد الربيعي

سليم النجار/ كاتب، فلسطين

■ **عتبات ماقبل الرؤيا:**

إذا كانت المقارنة بين الشخصية الفلسطينية والقضية الفلسطينية في روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي، تنتج أثراً توليدياً، فالشخصية بهذا المعنى يجعل من صياغتها روائياً، إشكالية ما بين النص والرؤيا، أما لاعتبارات اختلاف المهاد الثقافي للروائي أو لدواعي العلاقة بالمناخ الثقافي السياسي،وهذا ما يفسر الجدل الدائم حول اضطراب الشخصية الفلسطينية أو تحويلها إلى سلطة رمزية لمواجهة ثوابت

رؤية الروائي التي تسعى للحفاظ على طهريتها وصرامة التزاماتها، وتعد جماليات التلقي رد فعل للتطورات الإجتماعية والأدبية(1).

وإذا كانت هذه الأفكار النقدية قد جمعت حولها أكثر من روائي عربي، ممن ظل مشدوداً لتلقي «جماليات التلقي»بوسائل تعريفية تصل أحياناً إلى حدود رسم شهادة الميلاد، ومن ثم يسعى قارئ الشخصية الفلسطينية في روايات الربيعي، للتساؤل: هل هناك فرق واضح المعالم بين الشخصية والقضية في حدود الإبداع؟

صحيح «إنه» لاتوجد قراءة أخيرة ومطلقة وإن لكل عصر قراءته، أي أن هناك استقبالات كثيرة للنص»(2)، ويمتزج هذا الطرح مع طابع التلقي العربي، الذي يراوح بين المواكبة والملاحقة، وهذا ما يفسر الطابع الإحتفائي في تقديم الشخصية الفلسطينية، في تكراره الخطاب حول فلسطين، لذا تصبح فلسطين دلالة رمزية للشخصية الفلسطينية.

إن نظرة متأنية تدعونا إلى التريث قبل إطلاق أية إجابة، ذلك لأن الربيعي خلق مسافة معقولة بين الشخصية وفلسطين، وإن كانت فلسطين في ذاكرة الشخصية الفلسطينية التي وظفها ظلت أسيرة الحلم الفلسطيني، بمعنى أن لايوجد تحديد نظري ومعرفي لكيفية تحقيق هذا الحلم، وبقيت فلسطين متخيلاً قائماً على واقع تاريخي. والتاريخ هنا حاضر في رؤية الشخصية، ويبقى الروائي مصراً على كتم صوته، وتعامل مع التاريخ على إنه مسلمة

من مسلمات الروائي، وهذا يدفعنا إلى القول والتساؤل في الوقت ذاته، هل تماهى الروائي مع الشخصية؟ أليس هذا التماهي يدفع بالنص إلى رحاب الموقف الأخلاقي؟

قد يرى البعض هذا التماهي الأخلاقي، ضرورة في النص الروائي العربي الذي يقترب من القضية الفلسطينية، نظراً لخصوصية فلسطين في المشهد الإبداعي العربي، وفي كلا الحالتين يتم التعامل والتعاطي مع الشخصية كضرورة ملحة في النص في النص الروائي، وفي هذا الإطار يواجهنا هذا السؤال: هل الشخصية الفلسطينية دلالة على موقف ما؟ أم أن هناك حالة من السيولة في تقديم الشخصيات الفلسطينية، التي تتجلى صورها في محور الشخصية الفلسطينية؟ وأن تواجدها في النص على سبيل الترويج للنص الروائي، وهذا يتطابق مع ما هو سائد من مقولة، من يريد إنجاح عمله الإبداعي، عليه أن يري المتلقي فلسطين في درامية تحولاتها، من خلال شخصيات تعبر عن هذه التحولات.

هنا تظهر فلسطين في نصوص الربيعي، في سياقين اثنين، الأول، حيث تكون اللغة دالة، إذ ليس في اللغة لفظ محسوس لايدل على معناه، وهذا تصور تكرسه – القضية – سواء كانت في مستوى التواصل العادي أم في مستوى البنية الروائية، ومن الأهمية بمكان أن نطرح التساؤل الآتي: كيف ينبني تأويل الربيعي لعلامة الشخصية الفلسطينية استناداً إلى العلامة الروائية في مرجعيته الثقافية؟ وكيف يكون هذا التأويل في ظل رؤية سياسية دالة، وأطروحة المسافة بين الروائي والشخصية؟

إن ذلك المفهوم للعلامة لايتسق مع ما انتهى إليه الربيعي من أن العلامات التي يقصدها هي التي لاتتقدم فيها المعاني على الألفاظ، بل يحتفظ اللفظي بأسبقيته وإنتاجه للمعاني.

إننا هنا أمام تعارض نظري على مستوى المفاهيم، بين العلامة اللغوية الروائية عند الربيعي على مستوى الشخصية الفلسطينية التي تعيش في النص الروائي، وليس الربيعي وحده من يذهب إلى ذلك، بل يفعل ذلك كثير من الروائيين العرب، حين يطابقون بين مكونات العلامة الفلسطينية ودلالاتها السياسية، وبذلك يتحول المفهومان المختلفان معرفياً إلى مفهوم واحد، فالأصل أن نشير إلى أن التصور للوحدة الأساسية للغة، علامة أو سمة، هو ذو شقين، شق قابل للتمثل الصوتي أو الخطي، وآخر محال عليه، هو الصورة الذهنية أو المرجع أو الإثنان معاً، مما يجعل تأويل اللفظ عند الربيعي مطابقاً للمدلول، وعلى الرغم من ذلك، فإننا نتصور مفهوم العلامة في روايات الربيعي، قد ورد ضمن سياق يقوم على رؤية الروائي، ذلك إن « الدليل اللغوي لايجمع بين شيء وإسم، بل بين متصور ذهني وصورة صوتية»(3).

إن العلامة اللغوية تتألف من طرفين، أولهما المتصور الذهني، وهو المدلول الذي يحيل عليه الدال، وهو أابعد تجريداً بالمقارنة مع الصورة الصوتية، وثانيهما، الصورة الصوتية، وهي ليست إفصاحاً فيزيائياً، بل الأثر النفسي لذلك الصوت، لذلك فهي الأدنى تجريداً، ونظراً لأن الصورة الصوتية قد تختلط بالمتصور الذهني، فإن المفترض أن تهتم الرواية بتوضيح الطابع النفسي للدال أو الصورة الذهنية التي تتصل بطبيعة الكلمات، فالصورة الصوتية التي تكوّن العلامة اللغوية يمكن أن تتجسد عندما يناجي المرء نفسه مستعرضاً الكلام ذهنياً من دون أن يظهر له أثر صوتي في المحيط الخارجي للمتكلم، هذه الحالة الجوانية تجسد الدال أو الصورة الصوتية.

وفي ضوء كل ذلك يمكن القول إن اللفظ من حيث هو صوت، أو رسم مكتوب لايطابق أو يماثل الدال من حيث هو صورة سمعية، فالدال لايوجد في مستوى المحسوس كما هو الحال مع اللفظ لدى الربيعي، وإنما

يوجد في المستوى المجرد، لذا فإن الصورة الصوتية التي يجسدها الدال، كما يصفها دريدا «هي بنية ظهور الصوت الذي يكون أي شيء ما عدا كونه ظهوراً أو إفصاحاً صوتياً»(+)، فالدال، إذن، ليس الرسم المكتوب ولا الصوت المسموع أيضاً، وإنما هو الأثر الذي يتركه ذلك الصوت أو البنية المشيرة إلى ذلك الصوت.

أضف إلى ذلك إن مكوّن المعنى عند الربيعي، يختلف بشكل ما عن المدلول، أو التصور الذهني، لأن المعنى هو الجانب المجرّد للمحسوس -أي اللفظ- بينما المدلول، كما يشير النص الروائي للربيعي، يجسد الوجه الأكثر تحديداً للدال الذي يقع في المستوى نفسه، أي المستوى التجريدي، ومن هنا فإن درجة التجريد التي يتحدد في ضوئها المدلول تختلف نوعاً ما عن درجة التجريد التي يجسدها المعنى وإن كان الدور الوظيفي للمدلول والمعنى يدور حول المتصوّر الذهني، وإذا كان الدال «الصورة الصوتية» والمدلول «المتصور الذهني» لايتجسدان إلاّ في مستوى المجرد حيث يكون الدال الوجه الأقرب تجريداً والمدلول الوجه الأبعد تجريداً، فإن الدلالة من حيث هي العلامة التي تنجم عن التفاعل بينهما، تظل مرتبطة بذلك المستوى، ولا يقابلها عند الربيعي أي مكوّن، لذا فإن الحالة الجدلية في رواياته تبقى محكومة بالمستوى المجرد للدال والمدلول والدلالة، بينما تتجسد الحالة الجدلية للعلامة اللغوية عند الربيعي بين المستوى المجرد للمعنى والمستوى المحسوس للفظ.

لقد سعى الربيعي إلى أطروحة المسافة الحرة، وأراد أن يبقي تأويله الروائي للشخصية الفلسطينية في إطارها العام والمتعارف عليه في المشهدين السياسي والثقافي، بيد أن انتهاءه عند العلامة الواقعية الجديدة لتلك الشخصية « اللفظ مجرد من قيود المعنى السياسي والثقافي» أخرجه من إطار تلك الأطروحة وذلك لإلغائه خصوصيات العلامة المعاصرة، التي تتلخص في نقطتين، الأولى، التطورات الطارئة التي حصلت للشخصية الفلسطينية جراء الأحداث الكبيرة التي وقعت وتجلّت صورها في اتفاقيات وتسويات سياسية، ظهرت فيها الشخصية الفلسطينية في كثير من الحالات مرتبكة وفقدت بوصلتها النضالية، أما النقطة الثانية، حيث ظهور شخصية فلسطينية منبتّة عن إرثها النضالي، منحازة لما قدمته تلك التسويات، قطعة جغرافية بغض النظر عن حجمها، كقطعة حلوى تسقط حلمها السياسي على تلك القطعة، ولهذا فإن تقديم المعاني النفسية عند الربيعي على الألفاظ ومنح الأفضلية للمعاني في جميع المواضيع المطروحة في رسم الشخصية الفلسطينية، جاء على حساب اللفظ الذي يجسد شرطاً روائياً حسب اعتقاد الربيعي، فالصياغة الصورية للمفاهيم وإنتاجها في نص الربيعي مثل مفهوم معنى المعنى ومفهوم الاستعارة، لاتجري بمعزل عن ذلك الشرط الروائي، بل تظل تلك المفاهيم لاتشذ عما يحمله ذلك الشرط من تصور روائي، فهذه المفاهيم تؤدي من التصورات ما يستند إلى نسق أفضلية المعنى على حساب اللفظ.

إن هذا الشرط الروائي عند الربيعي يمنح المفاهيم وجودها من حيث كونها لاتدرك ولا تتجسد إلاّ من خلاله، فهو والحالة هذه شرط وظيفي لوجود تلك المفاهيم، وما يهمنا هنا هو إن الإختلاف لايمنح أية علامة روائية من تلك العلامات الوظيفية أهمية تفوق أهمية العلامات الأخرى، فالإختلاف والإرجاء والتشتيت يحيل كل واحد منها على الآخر، على نحو لايهدف إلى تحديد المعنى، وإنما يجعل المعنى في حالة من الغياب، فالإختلاف والإرجاء والتشتيت، وظائف روائية لاتنفصل عن بعضها، وفي الوقت ذاته، تنتج كل واحدة منها الأخرى من دون أولوية لإحداها على حساب أخرى، وهذا يعني إنها لاتحتاج إلى بنية مكتملة وسابقة عليها، وإنما تتكفّل المكونات ذاتها بتوليد بناها.

ويبدو لي أن تأويل الربيعي للشخصية الفلسطينية قد جرد الإختلاف من طاقته التصويرية، عندما أراد تقريب الشخصية من القضية، إذ لم يعد للإرجاء والتشتيت والبنية المحيَّدة، وجود في تأويله، وإن إشارية اللغة الروائية لاتنفي وجود تصور ناضج للبنية في نصه، لكنها بنية تتناسب ومفهوم الإختلاف الذي يدور في النهاية على تحديد المعنى، فالشخصية الفلسطينية، تختلف بالضرورة عن فلسطين، وإنْ كانت الدلالة الرمزية تجمع الطرفين، وتتجلى بمعنى الكلمة «فلسطين» ففضاء الشخصية واسع ومتجدد، بينما «فلسطين» مكان محدد المعالم جغرافياً، وذات فضاء محدد أيضاً، وينحاز الربيعي في نصه الروائي إلى الشخصية وفضائها، وجعل المكان الجغرافي خلفية لفضاء الشخصية، وتبقى «فلسطين» في جميع الحالات سمة الشخصية الفلسطينية، وهكذا كانت عتبات الربيعي في رؤيته للشخصية الفلسطينية.

الربيعي بين فلسطين والشخصية الفلسطينية

نتوسّل التأويل كنقطة مركزية تتصل بالمقاربات النقدية الجديدة، بل تنطلق من هذه المقاربات وتتفرع عنه كقراءات لمستويات النص الروائي، لسببين، أولهما: إن اللغة هي رحم مختبر النص الروائي، فهي ممارسات نصية متعددة ولا نهائية، ومن خلالها وبها تعددت طرائق البحث عن حداثة روائية متميزة ومغايرة، وهذه اللغة تحولت إلى حقل التأويل بتصاعد «أل» التعريف في بناء النص، إذ كلما اتسعت تجربة الروائي المعاصر أخذت «أل» التعريف تحفر في النص، معيدة إلى الألفاظ التي تداولتها الألسن روح الجدة، حتى اللغة اليومية صارت مادة جمالية يجدد بها الروائي نصه.

وهذا ما كان بالفعل وما أكد عليه إليوت: «فمن الكلام الذي يتحدث به الناس في مواقع تجاربهم»(5)، غير أن مقياس الحداثة الروائية ركز على الفرق بين اللغة الروائية واللغة غير الروائية، والربيعي قدم تعريفاً للغة الروائية في روايته « هناك في فج الريح»(6)، حين قال: «حياة حسّان باللهجة المعربة التي يحبذ أبو شاهين النطق بها فقد كوّن أسرة عندما كانت غزة تابعة للإدارة المصرية قبل حزيران 1967 واحتلال الإسرائيليين لها، وكانت زوجته مصرية وله منها أبناء في الجامعة الآن»(7).

وإذا كانت الرواية تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، فإن لغة الرواية هي لغة الإشارة في حين إن اللغة العادية هي لغة الايضاح، وهذا ما سعى إليه الربيعي في مجمل رواياته «هناك في فج الريح» وليس بالمقطع السردي السابق، حيث تبرز رؤيته في اللغة، فالمشكلة ليست هي استبدال معجم بآخر، أو استبدال لغة فصحى بأخرى محكية في النص الروائي، بل العملية الجوهرية تكمن في نقل اللغة من حالة الوضوح إلى حال الإشارة، فنص رواية «هناك في فج الريح» أول ماواجه في بداية تشكله وارتسامه، -خروجاً عن مألوف الرواية العربية- مسألة اللغة عندما اصطدم بقوانينها المتوارثة وتقاليدها المستقرة في مسار القول، ابتداءً من الشعر، وليس انتهاء بالمقامات، لذا بدأ الكتاب العرب ومنهم الربيعي، البحث عن لغة جديدة بوصفها لغة لازمة وظيفتها الخلق، أي أنها لغة تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالماً روائياً جديداً لم تعهده من قبل، هذا من جهة ومن جهة أخرى، تكمن وظيفتها في الإشارة، فهي لغة لاتبوح ولا تصرّح، لغة الغموض والتأويل، أي أن وظيفة الرواية هي الخلق لاالتعبير، وإذا كانت اللغة هي «مسكن الوجود» على حد تعبير «هيدغر» فإنها انفتاح على الوجود، بها يرتحل الإنسان من العجمة إلى الفصاحة، ومن المألوف إلى الجمالي ومن الدال إلى المدلول، وبها يغدو النص الروائي انفتاحا على

التأويل، ونقرأ ذلك عندما وظف الربيعي التأويل الفلسطيني بأشكال متعددة:

«أمرُّ على مكتب اتحاد عمال فلسطين، مرةً في الأسبوع أو أكثر لأصمم مجلة - فلسطيننا - التي يصدرها الإتحاد . . أتدرين ؟ إن أجمل ما في الثورة الفلسطينية، إنها آوت مئات المواطنين والمثقفين العرب في منظماتها وأحزابها، وتقاسمت معهم اللقمة حتى في أحرج اللحظات «(8).

وقصدت بالأشكال المتعددة التي طرحها الربيعي في روايته «هناك في فج الريح» إنه رصد الإختلاف في تأوبلاته النصية، ويفتتح هذا التأويل بمفتتح جميل، حتى يصل إلى مراده حين قال : « أما حسّان الذي وجدتني منحشرة معه في باص مكتظ، فليس لديه ما يقدمه لي وهو على سفر، ووجوده بتونس تحدده إقامة فلسطينية لمدة عام، أي أنه كما قال لي: فلسطيني عند الجهات الأمنية التونسية ما دام قد دخل تونس بهذه الصفة رغم جواز سفره العراقي، فجلّ الفلسطينيين المقيمين هنا يحملون جوازات سفر عربية مختلفة وأحياناً أوربية، وهكذا هم يعيشون شتاتهم الطويل في انتظار أن يعودوا إلى هناك»(9)، ولهذا ذهب الربيعي إلى السرد للإفصاح عن موقف في إطار التوظيف الروائي، فحقيقة النص تكمن في قراءته وهذا ما قدمه الكاتب، حين شكّل قطيعة على مستوى النظر إلى بنائه النصّي بانتقاله من الحديث عن ثنائية الشكل - المضمون و اللفظ- المعنى إلى النظر إلى دلالات النص والعلامات التي تؤلف بنيته، وبدل أن يسعى إلى قراءة الشخصية الفلسطينية بشكل معياري، ذهب إلى قراءة روائية نقدية تكشف مستويات الدلالة وتفتحها على احتمالاتها، حيث يقف على جماليات الشخصية الفلسطينية المشاكسة ويقبض على مكوناتها وعلائقها الداخلية، وتتجلى هذه الرؤية في قوله: » تأملني وقال: لأدري لماذا يسمى الفتيات - فاتن - مع أنه إسم مذكر على حد علمي؟ لماذا هذا التذكير في إسم فتاة تنعم بكل هذا الفيض من الأنوثة؟ وعندما طالعه صمتي أوضح شارحاً: كان يجب أن يسمّوك فاتنة ليكون الإسم مناسباً للمسمّى»(10).

ونصل إلى مستوى الدلالة القابلة للتأويل ونذكر أن التأويل يمتلك حساسية المسؤولية التي تجعلنا نميّز بين تعميق النص واقتحامه، لأن النص الروائي يجعل اللغة ملكاً له وبالتالي يحيل الكلمات إلى تساؤل خصب، أي يعيد تكوينها، هذه الكلمات التي تمتلك تاريخها وفي الوقت نفسه، علوها، مما جعلها تتمتع بالقدرة على التفتح لأنها تدخل ضمن الفهم الجمالي المشترك للوقوف على الفرق الواضح، بين إخضاع الكلمة والخضوع لها، ونلاحظ ذلك في قول الربيعي: «لماذا تحرمون فئران السفينة من لذة الهروب ؟»(11)، وفي نطاق هذا الإمتداد والإتساع الذي تمتلكه اللغة الروائية داخل النص الروائي فإن المقارنة النقدية الإنسانية التمست نوعاً من العلاقات الإفتراضية بين أسرة الكلمة بحثاً عن الترجيح والإحتمال وقوفاً عند الحد النهائي، إذ لاحدود للكلمة وكل عملٍ من هذا القبيل ينحو لاستنباط معنى جامع يعد تكلفاً، وهذا ما لم يقم به الربيعي، وتبقى مهمة القارئ هنا في « تحليل النص ابتداء من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لاتحديد معناه»(12)، وفق هذا المنظور التأويلي الذي يدخل مع سؤال الرواية في محاورة وجدل، تبرز القراءة كفاعلية إبداعية متميزة، ويتحول القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص أمام سؤال معاني الرواية التي تنتظم في طرائقية التأويل الروائي التي تؤسس مع القارئ، علاقة تفاعل تمنحه حق فك أسرار سؤال الرواية، بوصفه منتجاً للنص.

ونصل إلى اللاحق بالرواية في صفحتها بالعربية، إذ يظل السؤال قلقاً باحثاً عن علاقة رواية «هناك في فج الريح» كرؤيا لفلسطين أم للشخصية الفلسطينية،

ولانقبض على إجابات دالة، إلاّ عندما نسقط السؤال تلو السؤال، هل إشكالية الرواية العربية عندما تتناول فلسطين، موضوعاً أو أشخاصاً، لاتفرق بينهما؟ وبالتالي هي إشكالية قديمة حديثة، كانت قرينة بالرواية، كونها رواية أم كونها عربية، تتشكل في بنية لغوية سياسية عربية ؟

إن اللغة التي تجسّد فيها هيكل الرواية، هي اللغة التي نتكلم، والتي هي «لغة مجاز بامتياز، مفتاح ذواتنا الحقيقية»(13).

وقد تحددت بها هويتنا نحن العرب، ومهما نظرنا إليها بوصفها معتقداً أو إيديولوجيا أو عصبية، غير أنها تبقى في المقام الأول لغة تمثل أخص خصوصيات كينونتنا وتؤكد حضور ذواتنا فنّياً، وبها نتميز عن غيرنا، فهي الذاكرة والحلم وهي أهم عنصر في حياتنا.

ويكون التأويل في رواية « هناك في فح الريح» تجاه فلسطين، موضوعا وأشخاصاً، فعل تعدد وتشتت إذ ليس ثمة تأويل يفضي إلى دلالة وحيدة أمام لغة قوامها المجاز، ولا يمكن أن تستنفدها علائق الإسناد، فهي لغة الجدل كما هي لغة الرواية، لغة نصوص من هوية المعنى كما تقول «كريستيفا».

يقول عبد الرحمن مجيد الربيعي: «لاأدري، لقد ربطت مصيري بالفلسطينيين، وهم الآن هنا، وغداً ربما يكونون في مكان آخر!

ثم صفن قليلاً قبل أن يواصل وكأنه يتكلم مع نفسه: لقد بدأت مغامرتي متأخراً، وكنت مضطراً لها إذ لاحلّ عداها، وها أنا هنا كأنني عبء على نفسي وعلى الدنيا كلها، أريد أن أرسم. مشاريعي كلها محبطة، كان عليَّ أن أغير وجهتي إلى أوربا، من ذهبوا إلى هناك أحسن منّي حالاً، وانطلقوا يرسمون ويعرضون ويشكلون التجمعات، ولكنني أتميز عليهم في الحفاوة الإنسانية التي يفتقدونها بمعناها العربي الذي عرفناه»(14).

يتعاطى الربيعي مع اللغة التي تنقل العالم بحَرفيته وتساهم في إعادة صياغة الحياة وتشكلها، لغة خارجة عن المألوف والعادي، مضطربة على مستوى المعنى، وتصبح بذلك نصّاً روائياً يبحث عن دلالة، فكانت تلك الدلالة «فلسطين» رمزا لوصف حالة، ومن المستحيل الإحاطة بالمعنى واختزال منطوقه ومضمونه، فهو بحاجة إلى التأويل وإعادة التأويل الذي يفهمة إبن رشد على أنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخلّ ذلك بعادة اللسان العربي في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه»(15)، وهذا هو فعل اللغة في نظر إبن رشد، أي التأويل الذي يعتمد على انفتاح البنية اللغوية العربية لجميع الأسئلة، والسؤال، هل فعلها الربيعي؟ وقبل البحث عن إجابة، نشير إلى مقولة « دريدا»:

ليست هناك نصوص منهكة أبداً، أو نصوص قتلت بحثاً، ذلك إن اللغة مضللة بطبعها وبتأثيراتها بين الدال والمدلول نظراً لتعددية أبعاد الدلالة التي جعلت من اللغة حالة أشبه بالحالة الهلامية القابلة لأي تشكّل، أو إلى تشكلات متنوعة قابلة للتأويل، إذ ليست هناك لغة بريئة أو لغة محايدة، ولنقرأ مايقول الربيعي بهذا المعنى: «عليَّ أن أعرفك ببعض أصدقائي المتواجدين بينكم ومنهم أبو ياسين المنظّر الماركسي الذي يُرجع أي تصرف للصراع الطبقي وتفكك الطبقة العاملة هذه الأيام، ليتك ترينه وهو يقف غارساً غليونه في فمه نافخا بطنه بدلاً من صدره ليحلل كل ما يراه، وخاصة ما يتعلق بالقضية الفلسطينية، وقد عاش في كوبا واليمن الديمقراطية قبل الوحدة، ومخيّمات اللجوء الفلسطيني في لبنان وسوريا فترسخت لديه النظرية وعمّت التحليلات»(16).

إذاً، ليس من وراء تلك اللغة الروائية، عزل الرواية عن المصير الإنساني وعن الرؤيا وعن مشكلات الإنسان، لذا بدا واضحاً أن الربيعي يؤمن بأن الرواية

واللغة هما منهج في طريقة رؤية العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة، مأساة الثورة وبهجة المنفى ! في لغة علامات ذات محمولات جديدة، وبالتالي فالنص كله يصبح من العلامات الدالة، من حيث الشكل في بنائه الجديد المنطوي على تجربة مرتبطة بالوجدان الإنساني، وبرؤية تأملية ذات اقتداءات فكرية وفلسفية، مما جعل النص الروائي المعاصر نصّاً توالدياً لايبدأ من بداية محددة وينتهي عند نقطة محددة، ويقول الربيعي في بداية روايته: «كانت محطة انتظار الباصات في المنزه السادس مجرد خشبة مغروسة على جانب الطريق، في أعلاها لوحة تشير إلى رقم الباص الذي يمر بها»(17)

وينتهي بروايته قائلاً: «أسئلة تؤرقني وأنا أعيش ذهولي، أعيش وهم إنه لم يغادر، وإنه مازال هنا، أستطيع أن أهاتفه، أن ألتقيه، أن أخطو بجانبه في الشوارع والأسواق التي ألفتنا وألفناها، نقطعها وأنا أتعلق بذراعه وألتصق متشبثة به حتى لايضيع»(18)، حتى ليبدو لي إن الربيعي قريب من أسلوب إبن أياس، أسلوبه الدافئ البسيط»(19)، حيث تكسير رتابة السرد التقليدي.

يبقى القول بأن نص الربيعي التأويلي وهو يشكل السؤال الأكثر إلحاحاً في الوعي الروائي المعاصر ويلامس ويستبطن النص الروائي الحداثي محاولاً اختراق حدوده لاالقبض على المعنى الأحادي فيه، بل لتحقيق اختبارات الروح والحدس والتأمل عن طريق ملامسة شفافية المعنى وجماليته وإيقاعه، والولوج إلى منعرجاته، فالنص هو المبدع في كينونة الذات، وما القارئ إلاّ ذات أخرى تبحث عن وجهها في النص الروائي مما يفتح المجال واسعا أمام منهج فيه الكثير من الإنفتاح، ويتبلور من خلال سؤال قلق، هو: كيف نفهم النصوص وجودياً؟

غير أن هذا التغيير في نظام المعنى وهذا الإختلاف في النسق الثقافي واللغة والحكاية، لايعني القطع مع فلسطين، وليس القطع معها هو الغاية، لاستبدالها بالشخصية الفلسطينية المفتوحة على كل الإحتمالات والأسئلة ذات المغزى السياسي، ففلسطين ثابت مقدس، بينما الشخصية الفلسطينية متغيرة، لذا فالقول بأن سؤال رواية «هناك في فج الريح» هو أولاً، سؤال عن كيفية اشتغالها على إنتاج خطاب روائي يتناول الحاضر، وعلى قاعدة هذا السؤال، تصبح علاقة الرواية الفلسطينية بفلسطين، مرهونة بعملية تحويل ما يمكن أن يأخذه الروائي الذي يحكي حكاية الحاضرالفلسطيتي، سواء كان حكاية في موضع الإستعارة والمجاز تولد دلالات الإحالة على الحاضر وحكايته، أو كان عناصر أسلوبية أو تراكيب لغوية أو ملفوظات شعبية، بحيث تتحدد قيمة العمل الروائي، لابما يأخذه من فلسطين، بل بروايته.

رحيل الشخصية الفلسطينية إلى متاهة جديدة

في مقتبل العمر يضج اللحم الحي بمستحقاته، وربما تنحت الروح جانباً، كهمس خافت يحول دون الإندفاعات السريعة، وفي منعطفات، نعقد صداقات وتحالفات بيسر، فاليأس متربص كامن في الزوايا، والحكمة تظل مثل كنز مخفي، وبعصف الجرأة والتهور نقتحم المجهول ونقتفي أثار دروب مجهولة، قد يأخذنا مدها الجارف إلى كهولة هادئة، تستبدل الصخب بالألفة، ونتساءل: ماذا فعلت بنا الأيام ولماذا؟ كما كان مع حسّان، بطل « هناك في فج الريح».

يختتم الربيعي روايته هذه، بواقعية بسيطة، ترصد متاعب حسّان، التي تعكس هي أيضاً شكل الحياة العادية في تونس التي غادرها إلى غزّة، إثر اتفاقيات سياسية بين منظمة التحرير الفلسطينية والكيان الصهيوني، ولست هنا بصدد مناقشة هذا الموضوع

السياسي، بل سأشير إلى ما فعلته تلك الاتفاقيات بالشخصية الفلسطينية «حسان» الذي بدا في الرواية أمام خيار واحد هو الإنصياع لهذا الرحيل الجديد، وكان الروائي بارعا في تناول لهذه الحالة، عندما طرح الرحيل خياراً وحيدا، وقد اتكّأ على تفاصيل صغيرة جداً، تفسح تدريجياً أمام المتلقي معاناة حسان، فتمنح الرواية عفوية مدهشة، في غياب الإستقرار واللجوء إلى الرحيل «ليس لي حل غير هذا»(20).

غالباً ما ينظر الروائي إلى نصه بوصفه مستودعاً لدلالة أو فكرة معينة، ومايهمه- أساساً - هو الوصول إلى هذه الفكرة، باعتبارها تشكل تصوراً محددا، فيقترب بالنص من لغة الفن إلى لغة السياسة، «ثم غادر حسان تونس في يوم خميس ذي طقس معتدل، في السماء غيوم رماديةوأخرى بيضاء تتناثر متباعدة كأنها هي الأخرى ماضية في رحلتها شمالاً»(21).

هذه الفكرة- ذات الطابع الإنساني، حاول الروائي البرهنة عليها من خلال استعراض المعطيات التاريخية لتلك الشخصية، ويبقى الهدف الأساس من عرض المعطيات الخارجية هنا، هو الكشف عن أسباب الظاهرة التي يناقشها في خاتمة الرواية، وهي «أزمة الشخصية الفلسطينية». . وإذا كان الروائي قد ركز على هذه الظاهرة، بتتبعها ورصد ردود فعل «عشيقته فاتن» التي تصورت الموقف على الشكل الآتي: «وها أنا بدونه أسير في شارع معاوية بن أبي سفيان بعد أن غادرت منزلي باتجاه الكلية، ثم استدرت نزولاً نحو شارع أبي لبابة الأنصاري، ثم يميناً في شارع رابعة العدوية فتستقبلني رياح فج الريح»(22).

ليس من باب المصادفة أن يصور الروائي لحظة الفراق، برحيل حسان عبر المطار ورحيل فاتن عبر التاريخ من خلال دلالات تشتغل من خلال إشارات رمزية واضحة، فليس عبثاً - وأستخدم مفردة - ليس - للمرة الثانية من باب التوكيد، أن تكون الدلالة الأولى «معاوية» فالسؤال الذي يطرح نفسه في خضم هذه الفكرة، هل كانت تقصد فاتن في رحيلها عبر الشوارع، أن يكون شارع معاوية دلالة حسان في الذهاب إلى غزة للمشاركة في بناء دولته ؟ أليست هذه مفارقة تاريخية، معاوية أسس دولة، وحسان يبحث عن دولة، وشتان بين الإثنين، أما الدلالة الثانية «رابعة العدوية» هل أعلنت فاتن من خلال علاقتها بحسّان، إنها عادت إلى أرض التوبة، وهل تبرأت فاتن من نزوات العشق ؟

لقد ترك الربيعي هذه المهمة للسرد : «ها أنا أعيش دوّامة فراقه وأتساءل إن كان يستقر أم لا؟ وإن استقر هل سألحق به فعلا؟ أم أبقى هنا ؟»(23).

إن هذا السرد يقوم على حالة من ردة فعل حادة، حيث يكون الوضع الإنساني لايطاق، ويكون الماضي قابلاً للتساؤل، وهذه المحاولة السردية جاءت لتأكيد بطلان - الفراق - أو الرحيل، كإجابة على تلك العلاقة بين فاتن وحسان، فكلاهما باحث عن وطن، وليس بالضرورة أن يكون هذا الوطن جغرافياً، بل قد يكون بحثاً عن جغرافيا الأسئلة في جغرافيا الجسد.

إن الروائي اعتبر الجسد خياراً أخيراً لمعاناة حسان، في معاناته من الرحيل والشتات، وكذلك هي فاتن في بحثها عن أنوثتها، فهما معا يبحثان عن حل، وإذا كان كل ماهو كائن يستثمر روائياً، فإن الرواية تتوزع على عدد من الرواة، فحسان هو الشخصية الفلسطينية وفاتن هي التائهة في مديات أنوثتها، التي تحاصرها في حدود الجسد ولا تنفتح بها إلى آفاق الفكرة، التي توزعت على عدد من المواقف والشخصيات.

وفي جميع الأحوال فقد انتقل الربيعي بهذه الحالات إلى معاناة الإنسان العربي في مدى جغرافية الأفكار أو في متاهة كونية أو في لحظة مأساوية ذات بعد كوني.

لقد استخدمنا مقولة «التعبير بالرواية» عندما تحولت «الرواية» إلى مادة إعلامية، إلى مجرد نص أديولوجي،

تغذي معـارك الصراع الإجتماعي والسياسـي، وبات الواقـع العربي مسـرحا لها، وعلى بعـد من تجليات الإنســان، هكذا صور الروائي خاتمـة الرحيل باتجاه المتاهة : «تقدّم نحوي وشـدّ على يدي، جمعهما بين يديـه، قبّل أصابعي وجبينـي دون أن ينطق بكلمة، ثم صافح «إيمان» المنتحبة وقبلها على جبينها، ولم ينطق بـأي كلمة أيضاً، بعد ذلك تراجـع خطوتين للوراء ثم اسـتدار منسـحباً، ومضى دون أن يلتفـت وغاب بين المسافرين والمودعين» (24).

ثمة إشــارات حقيقية لتحولات حقيقية، للشخصية الفلســطينية، في هذا المنعطـف التاريخي الذي رصد ه الربيعـي في روايته «هناك في فــج الريح» الذي تمر به المرحلة وتمر به تلك الشخصية، ولكنها إشارات لاتشير بوضــوح إلى تلـك التحولات، لأن شــروط الوضوح مازال غير ناضجة وغير مستقرة، إذ ما تزال تتحكم بها طقوس مســتلة من بعض زوايا الماضي ومآسيه، لابد من التحرر منها.

الهوامش والإحالات

1-علامات في النقد - المجلد العاشر ج 37 « تمجيد النظرية وتقويض الإجراء» ص87 عام 2000
2-خوسي ماريا بوتريلو إيفانسكو « نظرية اللغة الأدبية» ت حامد أبو أحمد، غريب - القاهرة، مقدمة المترجم ص5 - 1992
3- فرديناند دو سوسير « دروس في الألسنية العامة» ت صالح القرمادي - محمد الشاويش - محمد عجينة - تونس وليبيا - الدار العربية للكتاب 1985 ص 110
4-مصدر سبق ذكره ص291
5- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ط9 مطبعة السعادة- القاهرة 1963 ص64
6- هناك في فج الريح - رواية - عبد الرحمن مجيد الربيعي - دار نقوش عربية - تونس 2011
7- مصدر سبق ذكره ص60
8- مصدر سبق ذكره ص21
9- مصدر سبق ذكره ص18
10- مصدر سبق ذكره ص19
11- مصدر سبق ذكره ص60
12- الحقيقة والمجاز ونظرة لغوية في العقل والدولة - علي حرب ص6 دار المعرفة 1981
13- دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة ص55 - 1981
14-مصدر سبق ذكره ص44
15-أسرار البلاغة - عبد القادر الجرجاني ص10 - دار المعرفة -بيروت 1981
16- مصدر سبق ذكره ص72
17- مصدر سبق ذكره ص9
18- مصدر سبق ذكره ص211
19-راجع بخصوص هذه المسألة دراسة بعنوان» التاريخ والنوع» رالف كوهين في كتاب» القصة، الرواية، المؤلف - دراسة في نظرية الأنواع الأدبية د. خيري دومة مراجعة سيد البحراوي- ط1 1977 دار شرقيات القاهرة ص30
20- مصدر سبق ذكره ص210
21 - مصدر سبق ذكره ص210
22- مصدر سبق ذكره ص211
23- مصدر سبق ذكره ص211
24- مصدر سبق ذكره ص211

قصيدة الالتزام وخصائصها لدى المهدي بن نصيب

عمر حفيّظ / باحث، تونس

■ **1 - في معنى الالتزام**

يشير لالاند André Lalande في قاموسه الفلسفيّ إلى أنّ «الالتزام» كلمة عاديّة في الأصل، لكنّها تمحّضت منذ سنوات للدّلالة على نمط وجودٍ وعلاقةٍ يبنيها الإنسان مع ذاته ومع المجتمع، بل مع ما يحيط به من الأشياء والأحداث(1). فالالتزام يقتضي مسؤوليّة تترتّب عنها علاقات، خيوطُها النّاظمةُ هي الانخراط الواعي في قضايا المجتمع ورفض اللّامبالاة والحياد المزعوم بما يعنيه ذلك من تبنّ لأيديولوجيا معيّنة على نحو من الأنحاء.

فالالتزام إذن مسؤوليّة ذاتيّة وانخراط في بناء المعنى في الوجود، وتطلّع إلى واقع آخر أفضل. وإذا كان الكلام أو الكتابة ممّا يتحقّق به الالتزام، فإنّ إيمانويل مونييه Emmanuel Mounier يذهب إلى أنّ الكلام الخالي من الالتزام ينقلب إلى بلاغة جوفاء(2) وهذا يستوجب الوعي بوظيفة الكلام أو الكتابة في تغيير إدراكنا للعالم ولكيفيّة إقامتنا فيه. فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعي وجوده وهو الذي يخلق المعنى لذلك فهو مطالب-من وجهة نظر سارتريّة مثلا- بأن يكون ملتزما. فهو حالة وجود، ولهذه الحالة هذه صورتان. فإمّا أن تعيش حريّتها وأن تقاوم كلّ مظاهر الاستلاب بوعي يليق بإنسانيّتها وإمّا أن تعيش حالة اغتراب وقهر وعبوديّة رمزيّة لتمثّلات تحط من إنسانيّتها وتضعف قدرتها على الفعل لتغيير العالم.

ومن هذه الجهة فإنّ الفنّ عامّة مدخل إلى تغيير العالم لأنّه موصول بالأفكار والأيديولوجيا. وكان أرنست فيشر Ernst Fischer قد أشار في كتابه «ضرورة الفنّ» إلى أنّ الالتزام لا يعني أن يقبل الشّاعر أو الكاتب أو الفنّان ما يُمليه عليه الذّوق السّائد أو أن يكتب وفق مراسيم مسبقة، وإنّما يعني أنّه لا يعمل في فراغ أي أنّه في نهاية الأمر منخرط في الشّأن العام وملتزم بقضايا المجتمع الذي ينتمي إليه.

وإذا كان سارتر Jean-Paul Sartre يؤكّد أنّ الكاتب هو المعنيّ بالالتزام وليس الشّاعر لأنّ الكاتب يستخدم اللّغة للتّعبير عن أفكار واضحة ومحدّدة. أمّا الشّاعر(وكذا الشّأن بالنّسبة إلى فنون أخرى كالرّسم والنّحت والموسيقى)

فإنّه يُرقص اللّغة، ومن العبث البحثُ عن دلالة محدّدة كما هو الشّأن في النّثر(3) فإنّ الماركسيّين لا يفرّقون في الالتزام بين فنّ وآخر لسبب بسيط، وهو أنّ الكاتب والشّاعر والمسرحيّ وكلّ الفنّانين، إنّما هم كائنات اجتماعيّة تعيش ما يعيشه المجتمع بأسره من تحوّلات.

فالفنّانون منحازون وعوا ذلك أم لم يعوا إلى طبقة من طبقات المجتمع المتصارعة بطبعها. إذ لا إمكان للحياد أو تجاهل الصّراع. والالتزام درجات متفاوتة كميّا لا نوعيّا بالنّسبة إلى الماركسيّين. فقد شيّدت الماركسيّة الالتزام على أساس التّمييز بين بنية تحتيّة وأخرى فوقيّة وعلى ما بينهما من ترابط يُنظر إليه حينا على نحو من الاستسهال الذّي تجسّده «نظريّة الانعكاس»(خاصّة عندما تُختزل في أنّ الواقعيّة هي المكوّن الأساس للفنّ ويقع كتّابها في نوع من السّطحيّة بدعوى الوضوح للإفهام وتقريب الفنّ من الجماهير) ويُنظر إليه - أي التّرابط بين البنيتين- من قبل آخرين على نحو من التّعقيد الذّي يجد ترجمته في ما يُعرف بـ«رؤية العالم» وما تقوم عليه من توسّط للذّات الواعية المدركة التّي لا يمكن إغفال علاقتها بالتّاريخ واللّغة والفنون الأخرى، أي بكلّ صلاتها التّي تجعل من الوعي والإدراك، مدخلين أساسيّين لمعرفة الإنسان والواقع بمستوياته المختلفة: الماديّة والرّمزيّة، والمعيشة والمتخيّلة... ومن هذا المنظور التّأويليّ، بالطّبع، يختلف مفهوم رؤية العالم المتداخل عن مفهوم الانعكاس التّبسيطيّ، من حيث ارتباطُهما بنظريّة المعرفة وإنتاج المعنى.

وإذا كان الوعي هو حصيلة انعكاس الواقع في الفكر وبنينة (structuration) ذلك الانعكاس، فإنّ الفنّ هو تحويل ذلك الانعكاس إلى تمثيلات جماليّة وأشكال إبداعيّة تقوم على جدل لا ينتهي بين المطلق والنّسبيّ والذّاتيّ والإنسانيّ والتّاريخيّ والآنيّ والماديّ والرّمزيّ، ومن ذاك الجدل ينشأ البناء الفنّي الذّي ستتجلّى من خلاله الصّراعات والتناقضات... فشرط الكتابة الأوّل هو التّفاعل الخلاّق بين الذّات (باعتبارها كائنا اجتماعيّا تاريخيّا ونصوصا متضافرة وبنى رمزيّة...) والواقع في طبقاته المتعدّدة.

ولا شكّ في أنّ هذا التّعدّد هو الذّي يتولّد عنه الاختلاف بين كتابة وأخرى، بل بين نصّ وآخر في التّجربة ذاتها لسبب بسيط، وهو أنّ الكتابة إنّما هي إيقاع ذاتيّ ينشأ به الاختلاف داخل المتماثل المتشابه. فالالتزام في معانيه المختلفة، خصيصة جامعة بين شعراء كثيرين(مثلا، صالح القرمادي (1933-1982) والطّاهر الهمّامي (1947-2009) والحبيب الزّناد (1946-) ومختار اللّغماني (1952-1977) ومحمّد المهدي بن نصيب (1954-2003) ولكن يفرّق بينهم إيقاعُ الذّوات وطرائقُ البناء والتّمثّل. وقد اخترنا أن نتأمّل معاني الالتزام وخصائص البناء في ديوان مفرد للمهدي بن نصيب، وهو أوّل دواوينه كلمات للحبّ والوطن(صدر سنة 1984 عن دار الأخلاّء لصاحبها الصادق شرف).

ويذهب النّاقد محمّد صالح بن عمر إلى أنّ الأخلاّء اتّجاه أدبيّ قائم الذّات وبين هذا الاتّجاه وحركة الطليعة أكثر من وجه شبه. فكلاهما ترعرع في رحاب مجلّة الفكر(...) وقام على مبدأين أساسيّين هما أولويّة الاعتبار للشّكل الفنّي واللّيبراليّة في المضامين والأغراض، لذلك فشعر الأخلاّء هو الامتداد الطّبيعيّ لـ «غير العمودي والحرّ».

ونحسب أنّ هذا الرّأي، وخاصّة في ما تعلّق منه بالحديث عن مضامين اللّيبراليّة، يحتاج إلى التّعديل. فالمهدي بن نصيب في ديوانه هذا لم يكن ليبراليّا. ويكفي أن ننظر في المعاجم المهيمنة في القصائد لنقف على أنّنا إزاء شاعر يدافع عن الإنسان ويتبنّى قضاياه إلى حدّ بلغت فيه حماسة الانتصار للإنسان استعمال «الدّارجة» فكأنّ الفصحى لم تعد تفي بالتّعبير عن طاقة الانفعال والغضب.

ويضمّ ديوان كلمات للحبّ والوطن ثلاثا وعشرين قصيدة. وقد ذُيّلت أغلب القصائد بمكان كتابتها وتاريخها. وباستثناء قصيدة واحدة كتبت في قابس، وهي قصيدة «حنين»، فإنّ القصائد الأخرى كلّها-ممّا تمّ التّنصيص على مكانه وزمانه- قد كُتبت في «دوز» الّتي ولد فيها الشّاعر. وربّما كان الحرص على ترديد دوز يخفي رغبة في وصل بين المكان والقصيدة تخرج به «دوز» إلى حيّز المتخيَّل على اعتبار أنّ المكان من قوادح الشّعر ومن العناصر البانية للقصيدة. فـ «دوز» لم تعد مكانا وإنّما غدت كيانا تتفاعل فيه ذوات أخرى متقاربة متباعدة أفصح عنها الإهداء في تقاطع بين التّعميم والتّخصيص. يقول الشاعر في الإهداء: إلى الذّين يهندسون بخطوط الألم-الأمل تطلّعا للزّمن الآتي. . . إلى الفقراء في وطني العربيّ وفي كلّ مكان. . . إلى أمي الصّادقة الصّابرة. أهدي هذه الأحاسيس.

إنّ الإهداء «إلى من يعيشون التّقاطع بين الأمل والألم وإلى الفقراء في الوطن العربيّ وفي كلّ مكان» ينفي وسم هذا الشّعر بأنّه ليبراليّ النّزعة نفيا مطلقا ويوجّه القراءة إلى البحث في ما يمكن أن يكون من عناصر التّمايز والاختلاف بالنّسبة إلى الشّاعر من جهة إعلانه الانحياز إلى الذّين يهندسون بخطوط الأمل-الألم تطلّعا للزّمن الآتي أي الحالمين بزمن آخر منشود، ويزيد الشّاعر الأمر توضيحا فينتقل من الإيماء إلى التّصريح «إلى الفقراء في وطني العربيّ وفي كلّ مكان» فيضفي على خطابه بعدا إنسانيّا يتجاوز حيّز الجغرافيا الضّيّق. فـ «دوز» هي الفضاء الذّي يعبر من خلاله الشّاعر إلى أمكنة أخرى. وتعلّمنا الفينومونولوجيا أنّ المهمّ ليس «الشّيء» في ذاته وإنّما تأثيره فينا وكيفيّة إدراكنا له. وبهذه المعاني فإنّ «دوز» تغدو بالنّسبة إلى ابن نصيب متخيَّلا تجترح منه الذّات صورها وإيقاعها الذّاتيّ وتشتقّ منه القصيدة خصائصها الّتي تتيح لها أن تتمايز وتختلف.

2 – من معاني الالتزام وخصائص البناء في «كلمات للحبّ وللوطن»

يستوقفنا العنوان في جمعه بين الحبّ والوطن. ويردّنا هذا الجمع إلى آخر ما جاء في الإهداء «أهدي هذه الأحاسيس» فالشّعر في تصوّر ابن نصيب، إذن، إحساس. والإحساس حالات متفاوتة ومختلفة يعيشها الشّاعر ويحاول أن يكتبها. وقد تسعفه اللّغة وقد لا تسعفه. وهذا يعني أنّ كتابة الشّعر صراع عنيف حيّزه الذّات والقصيدة في آن معا. وما من شكّ في أنّ ذاك الصّراع يتجلّى على أنحاء مختلفة، في الخطاب الشّعريّ، وتفصح عنه الاختيارات التّركيبيّة-البنائيّة والمعجميّة. . .

وفي هذا السّياق نشير إلى أنّ اختيار «كلمات» في العنوان لا يخلو من دلالات تستحق أنّ نتوقّف عند بعضها لنصلها بما بعدها. فمادّة (ك/ل/م) في لسان العرب موزّعة بين الإشارة إلى المقدّس(القرآن كلام اللّه وليس قول اللّه. وفي القرآن «وإذ ابتلى إبراهيمَ ربُّه بكلماتٍ». وفي الحديث «سبحانَ اللّه عددَ كلماته») والإنسانيّ الموصول بالقول أو الكتابة، والمنفتح على دلالة أخرى هي الجُرحُ. فالكَلْمُ هو الجُرْحُ. والجمع كُلُومٌ وكِلاَمٌ. والكليم هو الجريح.

وابن نصيب، في هذا الدّيوان، كليم يواجه واقعا فيه من الأوجاع بقدر ما فيه الآمال، وكليم يعاني اللّغة ويسعى إلى أن يصرّفها على أنحاء مختلفة في التّعبير عن الذّات والآخر والوطن، وهو في كلّ ذلك يحاول أن يتمايز أو أن يكون مختلفا داخل المؤتلف. . يقول في قصيدة أغنياتي، وهي أولى قصائد الدّيوان:

-أغنياتي من سنا الكدح وأصوات المعاولْ

من دموع الشّرد الأيتام أستلهم ألحاني. . . وشعري

من طوى العمّال. . . من طيف المناجلْ

من سنيّ القحط في قريتنا

حين كان الحلم خبزا. . . ومياها. . . وسنابلْ
من شقوق هي للعامل دفءٌ
وسطورٍ خطّها الكدح على أيدٍ تناضلْ (ص10)

يجري الخطاب من حيث الوزنُ، في هذه القصيدة، على وزن الرّمل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن× 2) ولكن اللاّفت هو أنّ الشّاعر يعمد إلى الخروج عن بناء البيت التقليديّ (صدر وعجز) إلى نوع آخر من البناء تتفاوت أبياته طولا وقصرا. فهناك التّشكيلة الرّباعيّة والخماسيّة والثّلاثيّة:

أغنياتي من سنا الكدح وأصوات المعاولْ / فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

من دموع الشرّد الأيتام أستلهم ألحاني. . . وشعري / فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

من طوى العمّال. . . من طيف المناجلْ / فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

بل إنّنا قد نجد ما دونها. وهذا يعني أنّنا إزاء يد تمارس حرّيتها في بناء سكنها الرّمزيّ الذي هو البيت. فهي التّي تختار طرائق تشكيله ووصله أو فصله عن السّابق واللاّحق. ففي القصيدة التّي اقتطعنا منها الشاهد الذّي وقفنا عنده، تتراءى لنا ظاهرتان: الأولى شكليّة إيقاعيّة تتعلّق بالصّفحة الشعريّة وكيفيّة التّصرّف فيها بالبياض والسّواد. فالقصيدة أربعة مقاطع تفصلها ثلاث نجيمات. وقد تكرّرت كلمة أغنياتي وهي عنوان القصيدة، أربع مرّات أي في رأس كلّ مطلع:

1-أغنياتي من سنا. . .

2-أغنياتي همسهات السّعف. . .

3-أغنياتي حلْمُ المُسْغِبِ: خبزٌ وزيوتٌ

4-أغنياتي: خطوةُ الباسل في درب الفداء. . .

كما تكرّرت في المقطع الأخير وحده ست مرّات. وللتّكرار وظائف متعدّدة جماليّة ودلاليّة. فهو تكثيف في المستويين الصوتيّ -الايقاعيّ والمعنويّ-الدّلاليّ. والمتكرّر جمع (أغنياتي) استعصى على الحدّ والوصف وفاضت دلالاته على العدّ فناسب الشّاعر، بالتّرديد والتّوازي، بينه وبين ما تعلّق به:

-أغنياتي / من. . . و. . .

من. . . /   وشعري

من. . . / . . . من

من. . . /

أغنياتي همسهاتُ السّعف الحالم

زقزقاتُ البلبل الصدّاح

حلُم العريان

أغنياتي حُلمُ المسغب

أغنياتي من دموع اللاّجئ- الطّفل. . . وصيحاتِ الرّجال

أنّة المكلوم في خطّ النّضال

أغنياتي عن فلسطين: سؤال

إنّ ظاهرة التّكرار قائمة في كلّ أنواع الخطاب. ولكنّ، لعلّها في الشّعر على خلاف ما هي عليه في غيره فجوليا كريستيفا Julia Kristeva مثلا، تشير إلى أنّ التّكرار في الكلام العاديّ لا يغيّر معنى الرّسالة، أو لا يغيّره إلاّ قليلا، أمّا في القصيدة فالأمر مختلف تماما لأنّ الوحدة الدّلاليّة تتعاود مؤتلفة مختلفة في آن معا، مؤتلفة في أصواتها، ولكنّها مختلفة في دلالاتها(1). فالأغنيات في هذه القصيدة مشتقّة من متعدّد: أصواتا وألوانا وأزمنة وأمكنة وطعوما وروائح، بل من المجرّدات والمحسوسات (من سنا الكدح، من دموع، من طيف المناجل، من حلم العريان، من شقوق الأرض، من زفرات البائس، من دموع اللاّجئ، من فلسطين، من قموح، من تمور، خيمة سوداء. . .) وعلى هذا النّحو فإنّ هذه الأغنيات تصبح تأسيسا لانتظام الكون بأسره وتناغم عناصره على ما بينها من فروق واختلافات، تناغم يتحقّق بآليّات الحبّ والخيال

والغناء. فتتصادى الأصواتُ متحركةً وساكنةً (المعاولُ / المناجلُ /سنابلُ/ النّخيلُ/ هديلُ // حذاءٌ / غناءٌ / نداءٌ // زيوتٌ / قموحٌ / تمورٌ/ ...) وتتناظر الصّورُ (من دموعِ الشّرّدِ الأيتام/ تأوي الشرّدَ الأيتامَ: شيبا ونساء/ من طوى العمّال/ من طيف المناجلْ/ حلم العريان: ثوب وقميصْ... وسراويلُ جميلهْ... وحذاءٌ/ من شقوق الأرض أنغامي غناءٌ) والجامع بين هذه وتلك هو الحبّ يقدّه الشّاعر من ذاته فينظم به المتباعد المتنافر لأنّ الخلفيّة التّي توجّه القول الشّعريّ هي الالتزام بالإنسان غرضا لا بالمعنى الشّعريّ القديم وإنّما بمعنى (المركز- Le thème) الذّي يستقطب كلّ شيء وكلّ دلالة. فـ «الأنا» في شعر مهدي بن نصيب ليس «أنا» الكوجيتو الديكارتيّ وإنّما هو «أنا الحالم أحلام يقظة» لا أحلام نوم فتلك أحلام دون ذوات(4) أمّا الأحلام التّي تتمّ بها الكتابة، فإنّ ذواتها حاضرة فيها. فحالم اليقظة حاضر في تأمّلاته. وحتّى عندما تترك، لدينا، تلك الأحلام انطباعا بالهروب خارج الواقع، خارج الزّمان والمكان، فإنّ الحالم يعرف أنّه هو الذّي يتغيّب، هو بلحمه ودمه الذّي يصير فكرا(5) ولنا سند معرفيّ في ما ذهب إليه باشلار (Bachelard) الذّي ابتدع للكاتب- الحالم، كوجيتو" أنا أحلم، إذن، العالم موجود كما أحلمه (أحلم به)(6) وما يحلم به ابن نصيب هو الإنسانيّ الذّي يتجاوز الوطنيّ والقوميّ.

ويبدأ الإنسانيّ من الذّات وهي تنفتح على ذاتها في حالاتها المختلفة أو حالاتها اللاّنهائيّة التّي لا تقبل التّنميط. وقد يكفينا النّظر في المعاجم المهيمنة في هذا الدّيوان لنقف على أنّ قصيدة ابن نصيب مجرّة دلالات وفسيفساء وجوه وأصوات ونصوص أخرى. فـ «دوز» وفلسطين والنّيل والرّباط والفرات وتونس الخضراء والقرية والخليل في الأرض المحتلّة... مرايا متناظرة تشتقّ منها الذّات حلمها بخلاص جماعيّ من الفقر والبؤس والخصاصة والمهانة والاحتلال. يقول في قصيدة بعنوان « تحيّة إلى أبطال الخليل» مشيرا في التّصدير إلى العمليّة التّي ضُرب فيها الصّهاينة سنة 1980 (الرّمل)

-أصدقاء الشّمس، كنتم بذرةً تُخصب

في حقل النّضالْ

أملا شعّ بليل العسف والإرهاب يحدوه الضّياء

أصدقاء الشّمس: رغم القهر والتّعذيب كنتم

شوكةً للاحتلال

فتحيّات من الأعماق يا رمز الفداءْ

من فؤاد «الأمّ»

خضرائي الحبيبهْ

لفلسطين العروبهْ (ص39)

إنّ نبرةَ الخطابة عالية في هذا المقطع، وحظّ الشّعر فيه قليل. ورغم ذلك تظلّ الشّمس دالاّ يخفّف من ثقل الإبلاغ لينفتح على بلاغة مكانيّة توحّد أطراف الوطن الممزّق بالاحتلال. وبهذا المعنى تصبح الشّمس استعارة تنفي الهزيمة والاستسلام وقبول الاحتلال. ففي حركة الشّمس تبدّلٌ وتحوّلٌ، خروج من اللّيل الرّمزيّ إلى زمن نقيض وإصرار على استنبات النّور في قلب الظّلام.

إنّ الأمكنة كلّها في ديوان «كلمات للحبّ والوطن» تنتظر ساعة الخروج من زمن طحلبيّ يقتل فيها الاحساس بالحياة ويحوّل أهلها إلى عبيد للجوع والحرمان والإذلال. يقول ابن نصيب في «خطوط معوجّة

على بوّابة زمن الصّمت» (المتقارب)

-أنا الانتظار

أنا صوت جمهرة الفقراء

أنا حلمهم، والأكفّ التّي رُفعت للسّماء

وأقسم أنّي سأزرع سنبلة العشق قرب «الرّباط»

ليسقيها الدّفق ماء «الفرات»

فيأكلَ من حبّها الأشقياء (ص13)

ويقول في قصيدة «كلمات للحبّ والوطن» في خطاب تتداخل فيه الفصحى والدّارجة في نبرة تطفح بالأسى والشّجن (المتدارك)

-وأحكي لك عن حياتي

(ها نا اخدمنا الشّانطي ونشطنا

تركنا مصالح بيتنا وفرّطنا

الشّانطي انطعنا له

والفقر موس الذّبح للرّجّاله

كلّ يوم نصبح متْخِنِي ع الباله

ولو كان قلنا م التّعب موّتنا

ينزر عليّ الشّاف زي أعياله

ويقول: موش من ناصح خاين وطنه) (7) (ص24)

أيا وطني . . .

وطن الكادحين

وأرحل في خضرة من عيونك . . . ثمّ أؤوب

فؤادي - على الكفّ- أرغفة البائسين

وشعري غناء الرّفاق

وحرفي مراسي الحنين (ص26)

وللزّمن الطّحلبيّ الذّي تمّت الإشارة إليه سابقا وجوه عدّدها الشّاعر وكشف ما فيها من فظاعة وبشاعة وإهدار لكرامة الإنسان. يقول في قصيدة «الوجه الآخر» واصفا جحافل الجياع والحفاة والعراة ينتظرون ما سيأتي به القطار: (الرّجز)

يا زمن «الخمّاس» و«القيّال» و«المازقري»

(1) المقطع للشّاعر الشّعبي بلقاسم بن نصير

يا زمن المحن

هذي جحافل العراة والحفاة والجياع

تنتظر الرّغيف

تنتظر القطار

التّاسعة

التّاسعة

في ساعة الجدار

(. . .) ترتجف الأفئدة الحزينه

ترتفع الأصوات كي تبدّد السّكينه

(. . .)

هل وصل القطار

هل حمل «الفرينه»؟

«هذي بلوزه قمقومه

هذا صبّاط خشين»

تفرّقوا. . . تفرّقوا يا «كمشة الهمّال»

يا جحفل الأغنام والأبقار والـــــــ. . . جياع

يا حلقة الضّباع

فقد مضى القطار

لقد مضى القطار (ص18)

إنّ إدراج «العاميّة» في الفصحى لا يبرّره إلاّ الحرص على استيفاء صورة الواقع كما هو، والبوح بما في الذّات من قلق مشتقّ من وعي حادّ بمحنة الإنسان يحمل قوقعة شقائه فوق ظهره كالحلزون.

ولا شكّ في أنّ التّداخل يكسر رتابة الايقاع ويخرج بالقصيدة من حيّز الثّقافة العالمة إلى ثقافة شعبيّة لها بلاغتها وصورها وطاقتها التّعبيريّة. ولئن كانت مواطنُ التّداخل محدودة، فالثّابت أنّها تكشف عن رغبة في الاحتجاج والرّفض بكلّ اللّغات واللّهجات وطرائق التّعبير.

3 - خاتمة

إنّ القصيدة في «كلمات للحبّ والوطن» تنزع نزوعا واضحا إلى الإفهام. فهي قريبة في إشاراتها بسيطة

في معجمها. ولكنّها جريئة بما أدخلته في بنائها من أصوات أخرى تبدو قلقة في مواطنها غير أنّ قلقها أتاح لنا رؤية الواقع في مظاهره البسيطة التي قد تحجبها العادة والتكرار. وقد ظلّ ابن نصيب وفيّا لمعاني الالتزام في معناه الإنسانيّ الذي يتّسع إلى السّؤال والحيرة والقلق ويحتضن المختلف والمتعدّد.... ونزل بالقصيدة من سماء الأساطير والاستعارات الموسّعة المتعالقة، والتّخييل الذي يدّعي فيه الشّاعر دعوة لاسبيل إلى تحصيلها كما يقول الجرجاني... إلى طين اليوميّ المألوف.

الهوامش والإحالات

(1) André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 1996, ps 283-284.
(2) Ibid. p 283.
(3) Jean-Paul Sartre, Qu'est ce que la littérature, Folio-essais, Gallimard, 2003, ps 22-23-24- 25-26-27-28.
(4) محمّد صالح بن عمر، ضمن تاريخ الأدب التونسيّ الحديث والمعاصر(تأليف جماعيّ) بيت الحكمة، تونس 1993، صص191-190
(5) Julia Kristeva, Sémeiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, ps 197-198
(6) Gaston Bachelard, la poétique de la rêverie, PUF, 1989, p 126.
(7) Ibid. p129.
(8) Ibid. p136.

القصة تترسّم خطى الشعر

(قراءة في المجموعة القصصية «أجنحة الدقائق الخمس» لابتسام خليل)[1]

سامي المسلماني/شاعر وباحث، تونس

■ 1) تمهيد:

لقد انتبه نقاد الأدب منذ القرن التاسع عشر إلى أن السمة الغالبة على القصة القصيرة، من حيث هي جنس أدبي مستقل بذاته- هي سعيها إلى الكشف عن موقف معين أو جانب من جوانب الحياة المتشعبة دون إسهاب أو استرسال في الشرح والتفسير إذ يجب أن تكون قصيرة تميل إلى التكثيف حتى تجسد صبوها إلى «الوحدة» مثلما أشار إلى ذلك «إدقار ألان بو»(2) لذلك ألحّ النقاد على جملة من الخصائص التي تميز القصة القصيرة وتعدّ أسسا جمالية بها تتحقق هذه الوحدة ولعل من أبرزها «وحدة الانطباع» التي لا يمكن تجسيدها إلا عبر جملة من الآليات الفنية، أهمها التكثيف وتجنب الزوائد اللفظية وإنشاء تفاعل بين مختلف عناصر القصة القصيرة يخدم الهدف النهائي أو ما يسمى بـ «لحظة الكشف» أو «لحظة الصدمة». وهي لحظة مفاجئة تتضافر كل عناصر القصة القصيرة لبلوغها. بل هي بوتقة تصهر كل البنى الحكائية لتفجر الفعل الإبداعي في النص القصصي، ومن ثمة تصل بالقارئ إلى انطباع موحد وتنقش في أعماقه أثرا جماليا راسخا.

ويشترط النقاد لبلوغ «وحدة الانطباع» ما يسمى بـ «اتساق التصميم»، ويقصد به الخصائص البنائية للقصة القصيرة من شخصية وأحداث وزمان ومكان وكيفية عرضها، فبراعة الكاتب تكمن في طريقة تقديم هذه العناصر وفق منطق داخلي مخصوص يراعي نسق ترتيب الأحداث وحصر الموضوع تلميحا لا تصريحا وعملية بناء الشخصية بالاعتماد على علاقتها بذاتها وبالمحيط الذي تتحرك فيه وبتجاربها وبالحدث...

ومن خلال هذه التقنيات يسعى الكاتب إلى إدماج القارئ في عالم الأقصوصة ومناخاتها وتحسيسه بأبعادها الفكرية والعاطفية والنفسية وإقناعه برؤية معينة للحياة او بموقف محدد إزاء الوجود في وجه من وجوهه.

وتجسد هذه المفاهيم والمقولات الإطار النظري النمطي الكلاسيكي

للقصة القصيرة كما حدده النقاد الغربيون اعتمادا على مدونة قصصية نضحت معالم الابداع منها. إلا أنه انطلاقا من فترة التسعينات - وبالتحديد في تونس- وقع تجاوز هذه المفاهيم وهذه الأسس الجمالية التأصيلية من خلال أعمال «كتاب التسعينات» أو من يسميهم بوراوي عجينة «جماعة التجريب». وهي تمثل جيلا تميز بأصوات جديدة و متنوعة تستعصي عن الحصر في تيار إبداعي واحد، ولكن - رغم ذلك - جمعت بين مبدعيه سمات مشتركة تتراءى «في الرفض والبحث والتجريب والرغبة في كشف أحوال الحياة الجديدة من خلال تصوير أغوار النفس الذاتية العميقة بعيدا عن الحياة والموضوعية. أضف إلى ذلك صهرهم أجناسا أدبية عديدة جدا في فضاء نص سردي واحد، بقدر ما يحفل بالواقع يتخطى حدوده ويكشف أعماقه ويصور خفاياه و يبلغ تخوم الشعر وغرائب عالم العجيب»(3).

ونتبين من خلال ما سبق التركيز على امّحاء الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إذ أصبحت القصة القصيرة مع جيل التسعينات فضاء تتعانق فيه الأشكال الأدبية القديمة والحديثة و«يتجاور فيه الواقع والخيال معا»(4) في تماه وانسجام وتفاعل، فإذا بنا إزاء تآلف بين معارف شتى وامتزاج بين «فنون لا حصر لها مثل الخبر والمشهد المسرحي والنفس الشعري والرسم والمقالة الصحفية وصور واقعية تنضح غنائية ترق حد الهمس والذوبان»(5).

ويمكن تنزيل المجموعة القصصية البكر للكاتبة التونسية «ابتسام خليل» «أجنحة الدقائق الخمس» ضمن هذا الجيل، إذ بدت هذه المجموعة مشبعة بهذه الخصائص، إلا أن الخصيصة الأبرز فيها هي النزعة الشعرية التي تسري في كل أقاصيصها تقريبا وتطفو على السطح بارزة جلية. وسنسعى من خلال هذا المقال إلى استجلاء أبرز مظاهر زحف الشعر على السرد في هذه الأقاصيص وإلى استصفاء أوجه الشعرية فيها.

2) العنوان : باب يفتح على أبواب

لم تختر ابتسام خليل عنوان إحدى أقصوصاتها لتطلقه على كامل المجموعة - مثلما هو الحال بالنسبة إلى كتاب كثيرين - وإنما اختارت عنوانا آخر هو «أجنحة الدقائق الخمس» وهو عنوان يضم بين جناحيه إحدى عشرة أقصوصة وهي : تخوم - من وحي الناعورة- أحذية بأربطة وخيوط صغيرة - حكاية الناجي السعيد- موال- الأجنحة الزرقاء- بيت القصيد- الفحص عن أمر الضحكة الملعونة - صندوق الجدة - صمت. . . وصرف وذهب - عفوا سيدي بوسعيد.

ويبدو جليا ان ابتسام خليل لا تنظر إلى العنوان على أساس أنه فضلة من فضلات المتن، بل هو بالنسبة إليها عنصر نصّيّ مستقل بذاته ومدار من مدارات الفهم ومتاهة من متاهات التأويل القرائي، إذ يبدو العنوان الجامع «أجنحة الدقائق الخمس» جسرا يتخطى النص إلى ما وراءه ويمد ظلاله الوارفة الشفافة على كامل الأقاصيص إلى ما لانهاية وتتراقص فيه صور تحيل على المتن وخيالات تحملنا على أجنحتها إلى عوالم خارجية. لكل هذا كان لزاما علينا إيلاء العنوان ما يستحقه من دراسة وتأويل. فهو - حسب تقديري - حامل عناء المعنى وسدرة منتهاه ومكمن أسراره، خاصة إذا تعلق الأمر بعنونة عمل إبداعي. فالإبداع لا يقتصر على المتن ولا يرتبط به فقط، إذ أثبتت الدراسات النصّانية الحديثة -وخاصة منها أعمال «جيرار جينات» - إن العنوان باب مشرع على أبواب وعتبة من العتبات الضرورية للإفضاء إلى المعنى ومعنى المعنى فهو الغطاء الدلالي الأولي الذي يوحي بماهية المقروء وغرضيته وإحالاته.

وعلى هذا الاساس بدا العنوان في مجموعة ابتسام خليل شديد التماهي بالمتن النصي بل هو متلبس به في غير ابتذال أو مباشرتية فجة، ينحو نحو المخاتلة والايحاء لا المصارحة والمكاشفة. ولعل هذا ما أضفى

عليه مسحة شعرية تأخذ بناصية القارئ وترقى به إلى مسامق الشعر ومدارج التهويم، إذ بمجرد قراءة العنوان يتبادر إلى أذهاننا أننا إزاء نص شعري حداثي، وأننا نطأ بأقدامنا عتبة ملائكية سرعان ما ستطير بنا نحو سماوات أرجوانية تكتنفها الأحلام والخيالات والهمسات والإيحاءات، حتى إذا ولجنا أعماق المتن وجدنا أنفسنا في عوالم لا تختلف كثيرا عما وقع في حسباننا.

«أجنحة الدقائق الخمس» إنه حقا عنوان مشفّر ومكثف دلاليا. فهو من الناحية التركيبية النحوية مركب بالإضافة، تثيرنا فيه تلك العلاقة الغريبة بين المضاف «أجنحة» والمضاف إليه «الدقائق الخمس». ومكمن الإثارة هو هذه المفارقة المبنية على التقريب بين عبارتين متباعدتين معنويا مما يولد العدول وهي سمة من أبرز سمات اللغة الشعرية، فعلاقة الإضافة هنا تساهم في اكساب التركيب معان جديدة لم تكن له، وتنأى به عن المعنى المعجمي المتكلس وتجعل منه نافذة مفتوحة على إيحاءات شتى. فالأجنحة ترمز -فيما ترمز- إلى الطيران والتحليق والطيران والتحليق يستوجبان فضاء رحبا منطلقا ومفتوحا يسمح بهما. ومن هنا نستشف أن «الأجنحة» تفيض بمعاني الحرية والانطلاق والخيال والحلم التي تبدو متعارضة مع ما تحيل عليه عبارة «الدقائق الخمس» من دلالة جلية على الزمن ولعل العدد هنا يدل على ضيق هذا الزمن ومحدوديته وقصره مما يرسخ معنيي القيد والسجن. وبما أن الوجود محكوم بثنائية المكان والزمان نستنتج أن «الدقائق الخمس» ترمز إلى الواقع الموجود بما هو واقع مرفوض لما يمور فيه من ضيق وقيود وانهيار يشعرنا بالاختناق والكآبة. وبذلك يغدو العنوان «أجنحة الدقائق الخمس» تيمة لغوية تؤسس لمجموعة من الثنائيات ما فتئت تؤرق المثقف عموما والمبدع بشكل خاص في تفاعله المخصوص مع الحياة والوجود. من هذه الثنائيات: الواقع/ الحلم والموجود/ المنشود والقيد/ الحرية والأصالة / الزيف الجمود/ التجاوز . . .

وهذه الثنائيات ما كان العنوان ليفجّرها لو لم يكتس مسحة شعرية تجلت في إنشائه لصورة شعرية مكثفة ومجنحة وشديدة الإرباك. وهذا الإرباك هو الذي سيأخذ بيد القارئ خطوة خطوة إلى عالم الأعماق، أعماق المتن. ومن هنا نستطيع القول إن خيوط الشعر تتسلل إلى مجموعة ابتسام خليل عبر نوافذ العنوان وأجنحته.

3) فوضى التداخل محكومة بمنطق شعري خفيّ

إن أول ما يستنتج من مجموعة «أجنحة الدقائق الخمس» لابتسام خليل أنها قارئة نهمة لا تشبع وشرهها للمطالعة لا حدود له ويبدو ذلك واضحا من خلال الكتابة الراشحة بثقافة واسعة ورؤى مجنحة وأفكار متناسلة. ولكنّ هذه الثقافة الواسعة تبدو مرفودة بذات ذكية وحساسة شديدة التفاعل مع ما يمور في الواقع؛ فكل التجارب الشخصية وكل اللحظات الهاربة يمكن أن تكون بالنسبة إلى ابتسام خليل مادّة طيعة من مواد أقاصيصها وخميرة شعورية وجدانية تصوغ منها عالمها القصصي المدهش. فلا شيء قابل للإهمال ولا شيء يسقط من غربال الذاكرة المتوقدة. كل تفصيلة، كل شاردة، كل إحساس، كل لمحة تشكل خيطا فاتنا من نسيجها السردي المتشابك في ألفة غريبة وهدنة دائمة.

طبقات شتى ومستويات متعددة تتراكم في «أجنحة الدقائق الخمس»: طبقات لغوية، طبقات سردية، طبقات زمانية، طبقات أجناسية، طبقات صورية تشكيلية . . . لذلك تنوعت الدلالات وتعددت الأبعاد، فكان من البديهي أن تتعدد أيضا الطبقات التقبلية وتتنوع التأويلات، ويفهم كل متقبل ما يريد أن يفهم ويحلق بالجناح الذي يرتئيه لنفسه؛ فالقصاص يرى وجهه مجلوا في مرآة هذه الأقاصيص لا تشوبه شائبة. والروائي تحدوه هذه الأقاصيص نحو

غابة من الإيحاءات تسمح له بالاستطراد إلى ما لا نهاية سرديا ووصفيا وفضائيا وزمانيا فيكتب روايات بالقوة في أعماقه انطلاقا منها. كل أقصوصة هي في الحقيقة رواية «مضغوطة» و«مشفرة». ومن هنا تتحقق خصيصة من أبرز خصائص الأقصوصة منذ نشأتها في مهدها الغربي وهي «الكثافة» التي يمليها مفهوم «وحدة الانطباع». فلا مجال في الأقصوصة للاستطراد المسهب أو الاستفاضة في اللوحات الوصفية أو الانسياق وراء المقاطع الحوارية المتعاقبة وإنما كل همها هو الاتجاه بخطى ثابتة ومركزة نحو نهاية مخصوصة، هي أشبه ما تكون بنقطة موقوتة تنتهي عندها الأحداث لتتفجّر من جديد في ذهن القارئ ولتكتب مرة أخرى في صيغ شتى وألوان جمة وبطرق متنوعة بل متناقضة أحيانا. ولعل أبرز من يرى نفسه في هذه الأقاصيص، كامنا بين سطورها مستعدا- في كل لحظة - للظهور والانبعاث هو الشاعر. وهنا يكمن سحر الأقصوصة من حيث هي جنس أدبي يختلف عن الشعر ولكنه يصل نفسه به عبر وشائج روحية وعاطفية وشعورية متوهجة ومشرقة، ألم يقل صبري حافظ: «إن الأقصوصة هي أكثر الأشكال الأدبية اقترابا من كثافة الشعر وتوهجه وتركيزه»؟(6) وهذا الكلام في الحقيقة يطابق آراء «إدقار ألان بو» حين ذهب إلى أن الأقصوصة شكل سردي شديد الاقتراب من القصيدة معتمدا على معيار القصر والايجاز ومبرزا أن القصيدة القصيرة تتفوق دائما على القصيدة الطويلة(7) وترى سوزان برنار «ان كل أقصوصة تتعمد خرق قوانين نوعها وتعمد إلى إفساد السرد وعناصره هي في الحقيقة خطوة نحو ثراء شعري تنحو (الحكاية) بفضله نحو قصيدة النثر»(8).

إن هذا الثراء الشعري نلمسه بوضوح في أقاصيص ابتسام خليل من خلال عدة ظواهر أسلوبية وعناصر بنائية تتصل بالأسس الجمالية للشعر الحديث عموما وقصيدة النثر خاصة. وهذه الأسس لا تكاد تخلو منها أقصوصة من أقاصيصها ويمكن أن نجملها في ما يلي :

أ- الانزياح اللغوي: ويتجلى في استعمال ابتسام خليل لغة إيحائية تبتعد فيها عن المعاني التصريحية، وذلك من خلال السعي إلى إنشاء أبجدية جديدة تعتمد على تشكيل اللغة تشكيلا جديدا عبر التركيب والعلاقات المبتكرة التي أنشأتها بين الدوال. وبذلك يتم الخرق التام للقواعد التي تتأسس عليها لغة الاستعمال اليومي مشفوهة و مكتوبة. والأمثلة على هذه الظاهرة الأسلوبية عديدة. ففي أقصوصة «أحذية بأربطة وثقوب صغيرة» نجد المقطع التالي : «انطلقت سيارة الأجرة تطوي حديثها وتنشره وهبط ظلام تلمع فيه أصابع الأوهام والحقائق مزدانة بالخواتم بينما يطل العري من كل الفروج والثقوب فاضحا مفضوحا»(9).

وفي أقصوصة «الأجنحة الزرقاء» تقول ابتسام خليل على لسان الراوي : « فوجدتني أنفث على الورقة كلمات زرقاء كأنها التمائم في سفرة بحرية كلها أهوال وأخطار. وتراقصت أمام ناظريّ أشباح شيطانية ونزوات مجنونة فأردت إعلان توبتي والعودة إلى بيت الطاعة غير أني رأيت بنات أفكاري يحلقن ويغطسن بأثوابهن الريش في لجج البحار الزرق...»(10).

ولكن الانزياح لا يكمن فقط في التشكيل اللغوي وإنما يتجلى أيضا في الانتقالات العفوية والحرة من الفصحى إلى الدارجة إلى اللغة الفرنسية وإلى المزج بينها في وصفة مدهشة تجعلنا نوقن أكثر فأكثر بأن الكاتبة تسعى إلى خلق لغتها الخاصة، لغة تنأى عن المعهود لتعانق المجهول في جهد إبداعي تجريبي واضح: « قلت: مانيش في دار السيد الوالد، على كيفي نخطف روحي»(11) aprés رابي والز Service service وتذهب ابتسام خليل أبعد من ذلك حين تشظي لغتها إلى لوحات سردية حكائية يتفاعل فيها البيت الشعري مع الموال الغنائي والمقال الصحفي مع الحكاية المثلية و الخبر مع لغة التقارير السرية...(12). وقد استندت

في ذلك على علاقات التضمين والتجاور والمعارضة، إذ لا تخفى معارضة بيت المتنبي الشهير:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

مــن خلال البيــت المتعــاود في أقصوصــة «بيت القصيد»:

الرقص والزمر والحلواء مطلبها

والخبز والكرم والمشماش والهنم (13)

وجلي هنا ان المعارضة الشعرية لبيت المتنبي تغدو معارضــة فكرية تشــي بمرارة الواقع الــذي انقلبت فيه المفاهيــم وانهارت فيه القيــم العربية الأصيلة وتعكس رفــض الكاتبة لاكتســاح القيــم المتدهــورة المبتذلة للمجتمع.

ب- الانزياح السردي: ويبرز خاصة في تخييب أفق الانتظار الذي يبلغ ذروته في خواتم الأقاصيص. وتحقق هذا التخييب الخاتمة المفاجئة التي لا تحصل في أقاصيص ابتسام خليل - مثلما هو الحال في بنية الأقاصيص الممثلة للقواعد الفنية التقليدية للقصة القصيرة - عبر تحويل مجرى الأحداث إلى وجهة جديدة غير متوقعة أو عبر حدث صادم يمهد له منذ العتبات الأولى للأقصوصة أو عبر الكشف عن تقنية سردية تكتنف كامل النص مثل بنية التضمين أو الحلم أو التخيل أو الوهم أو عبر الكشف عن الماهية الحقيقية للشخصية التي تتقابل مع ما مهدت له عناصر القصة... وإنما تحصل عبر ما يسمى «الانزياح بالنقص» (14) إذ لا خاتمة لأقصوصة ابتسام خليل أو قل هي خاتمة مفتوحة لا تعدّ قفلة للنص بقدر ماهي فتحة أو فتحات تتسرب منها شلالات من الاسئلة تتشكل في سؤال واحد وهو: «ثم ماذا بعد؟» وهذا السؤال في الحقيقة هو منبع الاثارة الفكرية والنفسية التي يؤدي إليها الانزياح السردي ويتشكل منها معيار الشعرية المركزي. إذ يسير النسق السردي في أقاصيص ابتسام خليل في كل اتجاه وصوب، فيزور المسلسلات التلفزيونية التونسية الشهيرة (مثل «شوفلي حل») والمسرح الكوميدي (شاهد ماشفش حاجة) والمسرح التجريبي (غسالة النوادر) ويمر على البرامج الترفيهية (دليلك ملك) ويطرق أبواب الذاكرة الشعبية وخرافات الجدة المرعبة ويغتسل بماء القرآن الطاهر، وقد يغمز بعينه لما توصل إليه العلم من اكتشافات باهرة (الاستنساخ) ومن آلات عجيبة (الحاسوب). فيؤدي كل ذلك إلى تزامن المتعاقب وإلى دوران المستقيم فيناكب الحاضر الماضي ونكون في نفس الوقت الآن وأمس وغدا في لحظة سرمدية هي أشبه ما تكون بمتاهة لذيذة. وإذ يوشك هذا الدوران على الانتهاء نجد أنفسنا نحط على حافة الهاوية: هاوية من أسئلة الرعب تختم بها الكاتبة أقاصيصها لتبدأ في أعماقنا قصص أخرى.

وهذه السمات تبدو قريبة جدا من أحد أنماط قصيدة النثر المعروف بـ «قصيدة الإشراقة»(15) التي عرف بها خاصة الشاعر الفرنســي «رامبو»(1854-1891) ويقوم هــذا النمط على إلغــاء التصنيفات اللغويــة: الماضي والحاضــر والمســتقبل أو بتجميع الأزمنــة والعناصر المستمدة من الحضارات المتباعدة والمختلفة في لحظة واحدة أو بالانتقال الســريع والفجئي من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر فإذا بنا إزاء حركة ســريعة لمشاهد متباعدة ومتباينة تقلب مفاهيمنا المكانية والزمانية وتلقي بنا فــي دوامة من العناصــر المتباعــدة. وبذلك يجد القارئ نفســه متحررا من وطأة الزمن القاهرة ومتخلصا من استعباد هذا العالم فإذا به في عالم خيالي حلميّ هو لا محالة عالم الشعر.

ومــن الأمثلة على هذه الخواتــم الغرائبية المفتوحة خاتمــة أقصوصــة «تخوم» التــي تصور لقــاء الرجل صاحب الســيارة الفاخرة بالفلاح الفقير الجائع صاحب

الحمار المريض والزوجة المخادعة وتنتهي الأقصوصة باكتشاف الثري بعد خروج الفلاح من السيارة أن ملامح ذلك الفلاح قد انتقلت إليه فأصبح له شاربان كأنهما «مشابك لحمية»(16) وغزت التجاعيد وجهه بل غدت لـه وجوه غريبة «تجري تجري ولا تسـقط»(17). إنها خاتمة عبثية درامية محملة بكثافة دلالية مشـرقة، ربما هي عبثية الحياة يجري الانسان في مضمارها وقد ركّب لنفسـه ألف وجه ووجه يروم بها الركـوب على الدنيا واقتناص أسرارها، فيسقط ولا تنكشف الأسرار، ويسير إلى مصيـره الفاجع وتنتقل وجوهه إلى شـخص آخر يرثها ويحيـا بها في حركة لولبية دائبـة وزائفة لا تملّ الدوران و لا تسـقط أقنعتها وإنمـا تبقى محفورة على صخرة «سيزيف» عبر المكان والزمان.

وتختـم أقصوصة «من وحـي الناعـورة» بانفجار «البانكاجي» المثقف وصاحب «البانكة العريانة» المحب للأدب والفنون في وجـه مديره غاضبا متحديا ورافضا لوجوه الفساد الاجتماعي من محسوبية ووشاية ومكائد ومؤامرات، ويكمن هذا الانفجار في قول الشـخصية: «لـو دامت لغيرك مـا وصلت إليك». وهـذه الخاتمة تبدو نافذة مشرعة على الأسئلة من خلالها تطرح قضية المثقف ومكانته في المجتمع ويشـار إلى ثنائية الأدب والذهب ومسالة الانهيار الأخلاقي.

أما أقصوصة «أحذية بأربطة وخيوط صغيرة» فتنتهي بوصف السـيدة التي ركبت بجانب الراوية في سـيارة الأجرة. وقد بدا هذا المشهد الوصفي ظاهريا في قطيعة تامة مع المسـار السردي للأقصوصة، ولكنه يحيل في باطنـه على عزلة الراوية واختناقهـا من بعض المظاهر الاجتماعية. بل إن هذا المشهد الوصفي يحيل في بعد من أبعاده على حيرة وجودية تغزو الراوية مثلما تغزو العورات هذا العالم.

تقول الكاتبة تصف المرأة الثرثارة:

«لقد بـزّت الحلاق الثرثار بحركـة يديها العامرتين برنين الحليّ المـؤذن بانتهاء الكلام في مجال ليبدأ في مجـال آخر وهكذا دواليك... انطلقت سـيارة الأجرة تطـوي حديثها وتنشـره وهبط ظلام تلمـع فيه أصابع الأوهام والحقائـق مزدانة بالخواتم بينمـا يطلّ العري من كل الفـروج والثقوب فاضحا مفضوحا»(18). إن هذه الفقرة أشبه ما تكون بقصيدة نثر مشرقة متوهجة لا تصدمنا بفجئية الحدث وغرابتـه بقدر ما تصدمنا لغتها المجنحة الكثيفة. فوصف المرأة وحليها البراق موظف في الحقيقة للكشـف عن نفسية الراوية المظلمة الكئيبة وعن عزلتها الوجودية وعن رفضها القاطع للزيف الثرثار الـذي يلف الواقع شـكلا ومضمونا. فسـيارة الأجرة لا تطـوي الأرض وإنما تطوي الحديث وتنشـره، مما يجعل الكون مقدودا من لغة الغسيل المبتذلة. والظلام لا ينيره القمر وإنما تنيره أصابع لامعة بخواتم تشبه حليّ المرأة الثرثارة، وبذلك يرتسم في أذهاننا مشهد عجائبي مثير هو مشـهد العورات المطلة تلمع في رأس الراوية «المظلمة» وتبرز من كل ثقب في صفاقة سـاخرة وتحدّ يخدش حياء الأرواح الحساسـة ويلقي بأسـئلة حائرة حارقة «في زحام الأحذية والأرجل»(19).

ج- البعد الرمزي الكنائي: إن الرمز محمل من محامل اللغة الايحائية وطاقة توليدية مكثفة تتيح للقارئ منابع للتأويل لا تنضب لأن «عملية الترميز ليست إلا صهر الأفكار وتكثيفا للمعنى وإنشاء لجسور خفية وعلاقات سرية بين قريب هو الكائن الآن وهنا، وبعيد هو ذاك القصيّ المقصيّ»(20) وعلى هذا الأساس فقد بدت مجموعة «ابتسام خليل «غابة من الرموز، تتفاعل فيما بينها لتؤسس مناخا شعريا ينأى عن المباشرتية وينغرس في شبكة علائقية توحي أكثر مما تصرح وتومئ أكثر مما تعيّن، فالناعورة في أقصوصة «من وحي الناعورة»(21) ترمز إلى الأصالة وإلى القيم السامية التي غشيتها قيم الزيف والطمع والصلف الاجتماعي المادي المتوحش،

فبدت الشخصية البطلة فيها قريبة من صورة «دون كيشوت» بما «أنه يحرث في البحر ويريد أن ينبت البحر توتا ورمانا وسفرجلا»(22) ورمزت شخصية المرأة الثرثارة صاحبة الخواتم البراقة في أقصوصة «أحذية بأربطة وثقوب صغيرة»(23) إلى القيم الاجتماعية المتدهورة أما في أقصوصة «حكاية الناجي السعيد»(24) فترمز الإشارة إلى «أبي زيد» إلى مقامات بديع الزمان الهمذاني (المقامة البغدادية) في إيماءة واضحة إلى عالم الكدية والتحول. وفي أقصوصة «موال»(25) ترمز «لندة» الدليلة السياحية إلى الحب الحقيقي الأصيل وقد بدت في علاقة تقابل مع النساء الأجنبيات (القاوريات) اللاتي يرمزن إلى المستهلك المبتذل. وترمز شخصية «صباح» في أقصوصة «بيت القصيد» إلى شخصية المرأة العربية ووضعيتها القلقة بين إلزامات الواقع الاجتماعي والحلم بالانعتاق الروحي والتخلص من براثن مجتمع لا يرى في المرأة إلا صيدا ممكنا وفريسة محتملة، ويتصاعد منه ثغاء الشهوة والاستنساخ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الواقع المستنسخ الذي يكتنفنا بزيفه ومساحيقه ومداهنته. إنه واقع الصياد والفريسة. واقع القوي يأكل الضعيف.

4) الايقاع البصري

لم تكتف ابتسام خليل في مجموعتها القصصية بالانزياح اللغوي والانزياح السردي بل عمدت إلى انزياح بصري تجسد في طرق توزيع الدوال على فضاء الصفحة فأنشأت إيقاعا بصريا مخصوصا تراءى لنا واضحا جليا يتراقص بين ثنائية البياض والسواد، إذ تنوعت طرق الطباعة بين الخط العادي والخط الغليظ وبين الفقرات المسترسلة والجمل الموزعة على أكثر من سطر في محاكاة واضحة للشعر الحر. وقد وردت المقاطع المطبوعة بخط غليظ في شكل أبيات شعرية وأغان شعبية وأخبار وتقارير وحكم مرسلة وأمثال...

وقد ساهم هذا التشكيل الطباعي المتنوع في خلق نوع من التناوب البصري أشبه ما يكون بتناوب الايقاع السمعي على شاكلة ما نلمحه في الشعر الحر، لذلك فإن نظر القارئ لا يسير في خط تنازلي مستقيم بل هو محكوم بنوع من التناوب والدوران. والدوران من أبرز خصائص الشعر الحديث دلاليا وبصريا، بل إن «الشعر المرئيّ» - وهو نمط شعري حديث - يقوم بالأساس على الايقاع البصري عبر جملة من المقومات أبرزها توظيف التشكيلات البصرية ورسم الكلمة وشكلها والأحجام والفراغات والفنون الطباعية والتنصيص... وهو في ذلك يستفيد من هندسة الفضاء وثقافة العين والصورة وأعمال الرسامين ويجمع بين بلاغة العلامة الصورية وبلاغة اللغة البيانية للصورة الشعرية.

5) خاتمة: الكلمة رسولة لا تموت

في أقاصيص ابتسام خليل يمثل عالم من المثل يتمسك بتلابيبه وحيدا في العراء معزولا مقسوم الظهر أمام عالم رخاميّ ماديّ فاتك وفتّاك، فيتهاوى حجرا حجرا ذرّة ذرّة، نفسا نفسا، فيغمرنا إحساس جارف بأننا نعيش في عالم مسلوب الروح يفتقر إلى المعنى لأنه فارغ لا قيم فيه ولا مثل. هذا العالم هيكل أجوف، صخرة كلما دفعناها نحو قمة الجبل تتهاوى نحو السفح، كبد ينهش بلا هوادة كلما ذاب نبت من جديد، كاتدرائية لا أيقونة لها ولا وسم ولا رسم، مسجد بلا سجود. إنها عوالم رخامية تسحقنا، تقتل فينا روح الحياة، حرارة الدفء الإنساني، ارتعاشة الوقت المعطر في دمائنا. لا شيء غير الجيفة في لبوس الخضرة. لا شيء غير الموت يتبجح بالحياة.

على هذا الأساس تبدو ابتسام خليل في سعي مكدود إلى ترسيخ القيم، إلى ملء الحياة بمعانيها الحقيقية، إلى طرح حلية الزيف جانبا سواء أكان هذا الزيف أساور وذهبا في معصم امرأة فارغة الرأس ثرثارة أو ابتسامات

عريضة تخفـي وراءها المكيدة والمؤامرة أو ثراء باذخا مسـكونا بالخواء والرتابة السـاذجة. . . الزيف، عتمة النفس، سـخافة الفكر، حيوانية الكائن. . . كلها معان طافحـة على النص متغلغلة فيه، نكاد نراها ونسـمعها ونتذوّقهـا. وإذ ننفر منها نفكـر ألف مرة في وجودنا، ونقف عراة تحت الشمس نتحسّس ذواتنا:

هل نحن على الدرب القويم ؟

ما مـدى وعينا بمعنـى الحياة؟ أنختار السـفح أم القمة؟؟

أأحياء نحن أم موتى؟؟؟

ماهي الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة؟؟؟

كيف تسكننا الخيبة ونحن في ذروة الظفر؟؟؟؟

من أنا ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

من نحن؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

الهوامش والإحالات

1)ابتسام خليل - «أجنحة الدقائق الخمس»، منشورات وليدوف- الطبعة الأولى، تونس 2011.
2)انظر: Thierry Ozwald-La nouvelle, Paris, Hachette, 1996, p50.
3)بوراوي عجينة : مقال «مسار القصة القصيرة في تونس من التأسيس إلى التحديث» - مجلة «المسار»-عدد78 - ماي-جوان 2007 - مطبعة فن الطباعة - تونس- ص 62.
4)م.ن - ص 63.
5)حافظ صبري : «الخصائص البنائية للأقصوصة»- مجلة «فصول» القاهرة- المجلد الثاني - العدد4 - يوليو- أغسطس - سبتمبر -1982ص27.
6) انظر: Suzanne Bernard : Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Librairie Nizzet, Paris 1988,P 518.
7) Op.cit p 519.
8) ابتسام خليل - ص 42.
9) م.ن -ص53.
10) م.ن- ص58.
11) انظر: م.ن: أقصوصة «من وحي الناعورة» وأقصوصة «موال» و «بيت القصيد» و«الفحص عن أمر الضحكة الملعونة».
12) م.ن- ص 56.
13) انظر: Jean Cohen, le haut langage, Théorie de la poétique, Paris, Flammarion,1979,P33.
14) انظر: Suzanne Bernard , op.cit, p 450.
15)ابتسام خليل - أقصوصة "تخوم" ص20.
16)م.ن ص20.
17)م.ن-أقصوصة "من وحي الناعورة" ص38.
18)م.ن أقصوصة" أحذية بأربطة وخيوط صغيرة" ص42.
19)م.ن ص42
20)عمر حفيظ: "الرمزية في القصة التونسية: فعل إبداع أم فعل قراءة؟"- مجلة الحياة الثقافية - العدد123 مارس -2001 ص56.
21)ابتسام خليل - ص21.
22)م.ن ص37
23)م.ن ص39.
24)م.ن ص43
25)م.ن ص47.

إشكاليّة دراسة الرسائل:
عبد الحميد الكاتب أنموذجا

أصيل الشابي / باحث، تونس

■ **تمهيد:**

تواجه دراسة رسائل عبد الحميد إشكاليّة مزدوجة، منهجيّة واصطلاحيّة، إذ المسألة لا تتعلّق، مطلقا، بمجرّد جمع لما كتب ومراكمته إذا ما أردنا الحديث عن الكيفيات، وهي في نفس الوقت تتعلّق ببرهان كبير يتمثّل في النأي بالنفس عن التعميم وعدم وضوح الرؤية حيال خطّ يفترض أنّ تبنيه الرسائل، فأيّة دراسة تتصدّى إلى مقاربة مثل هذه النصوص القديمة ينبغي أن تقيّد نفسها بموثوقيّة تنهض على أساس

مباشرتها الفعليّة لا بالاستناد إلى أفكار ما قبليّة يتمّ اللجوء إلى استعادتها للتوسّل بها من جديد.

لقد لاحظنا أنّ دراسة الرسائل في ما يتّصل بما تركه عبد الحميد لم تتّصف بالجدّية اللاّزمة، وذلك لأنّها، ربّما، حادت إلى اتّخاذ موقف إحيائيّ استتبع استعادة النصوص كما وقع تأطيرها في الماضي، وهو عمل ينطوي على الانسياق والاكتفاء، فلم يركّز على الخطّ الذي ينتظمها، وإنّما برزت لنا مشتّتة ومقسّمة لما فُرض عليها من تصنيف منهجيّ خارجيّ فكانت موزّعة على الديواني والإخواني وغير ذلك كالأدبي، وهو تصنيف فرض، في واقع الأمر، على الرسائل مجتمعة، كما أنّه سهّل من الناحية الاصطلاحيّة، ملاحظة، الاشتباه في الاصطلاح ذاته الناتج عن عدم التدقيق فيه للوقوف على انتقاله وتحوّله، وهو أمر ينبغي تلافيه لتصبح دلالته في هذا المجال، ولاسيّما بالنسبة إلى جنس كجنس الرسالة، قريبة من الوضوح بما اكتسبته من أبعاد عامة وخاصة.

وتشكّل إشكاليّة دراسة الرسائل نفسها حافزا حقيقيّا على الخروج بالبحث من مجاله المعتاد إلى ما هو أرحب، وقد رأينا أنّ إحسان عبّاس في دراسته المصاحبة للرسائل التي جمعها عمل على بناء خطّ الرسائل عند عبد الحميد بطرق مختلفة على أسس زمنيّة أو مضمونيّة أو فنيّة لمقاربة تلك النصوص وتمثّلها على هيئة أفضل كاشفا عمّا اعترضه من صعوبة، غير أنّ المسألة تتطلّب كما سنبيّن الفعل على واجهتين، أمّا الأولى فتلك المتّصلة

بالتصوّر المنهجي. فالثابت، اليوم، أنّ المتأمّل يرصد ما أنجرّ عن المنهج القديم من خلط وقع على الرسائل نتيجة تفريغها، قسرا، في مجالات بعينها وحجبها عن مجالات أخرى بلا مبرّر كالزعم بأنّ الرسائل الديوانيّة تعبير أمين عن المجال السياسيّ دون التأكّد من توفّر شروط الأمانة تلك وحضور الصيغة الأدبيّة أو عدمها، وبالتالي اعتبرت الرسائل ملحقات وصلت بما هو سياسيّ أو اجتماعي أو غير ذلك.

وإذا كان الأمر كذلك فالحاجة مؤكّدة إلى تصوّر منهجيّ جديد يركّز، قبل كلّ شيء، على التواصل مع المدوّنة الرسائليّة وذلك بإعطاء مفهوم الصناعة القديم ما يستحقّه من اهتمام، وهو ما سيفكّ الحصار على دوائر الرسائل الناتجة عن التصنيف القديم المتوارث، ويوكل الأمر، من ثمّ، لما سيترتّب عن إنشائيّة الرسائل في حدّ ذاتها التي قد تسمح بتوسيع مجال كمجال الأدبية ليخرق ما عرف، خاصة، بالرسائل الديوانيّة وما ألصق بها من الصبغة التوثيقيّة.

وأمّا الواجهة الثانية، فتلك المتّصلة بالاصطلاح، وفي هذا الإطار يبدو ملحّا التشديد على تطوّر مصطلح رسالة بكلّ ما يعنيه ذلك من تحوّل في المعاني ممّا هو إبلاغي إلى ماهو تأثيريّ، ومن اتّصاله بالأفراد إلى اتّصاله بمؤسّسة عتيدة هي مؤسّسة ديوان الرسائل، ومن الدلالة على المكتوب إلى الدلالة على الكاتب ووضعه ورتبته وعلاقة ذلك كلّه باكتساب مقوّمات النثر البليغ، ثمّ إنّنا سنلاحظ، هنا، كيفيّة تطوّر هذا الاصطلاح عند عبد الحميد نظريّا في مخاطبته للكتّاب وعمليّا في مراسلاته، ممّا يسمح بالوقوف على طبيعة وعيه بالمسألة.

إنّ توضيح التصوّر المتعلّق بالمنهج والاصطلاح يمثّل مدخلا حقيقيّا لمقاربة رسائل عبد الحميد بن يحيى الكاتب عدا عن مقاربة الرسائل عموما، ليتمّ، بمقتضى هذا، الاشتغال على تلك النصوص الرسائليّة المندرجة في خطاب رسائليّ يحتاج أكثر من أيّ وقت مضى إلى الدراسة والتأمّل والتريّث عنده.

1ـ المستوى المنهجي

ثمّة إدراك قويّ حديثا لما تتضمّنه الرسائل من أهميّة خاصّة، ولهذا نجد اجتهادا يلاحظ قبل كلّ شيء في السعي إلى جمع تلك الرسائل لتكوّن مدوّنات لها نسقها الذي يمكن أن يكون خاضعا إلى المتابعة والوصف والتحليل، وفي هذا الإطار نلاحظ المحاولات المتتاليّة لجمع رسائل عبد الحميد الكاتب(1) والإحاطة بها والتنقير عنها في الكتب والمصنّفات المشهورة والمغمورة، بل إنّنا نلاحظ في ما جمعه إحسان عبّاس في هذا الشأن محاولة لرسم خطّ تلك الرسائل بإثبات ما هو منسوب إلى صاحبها وإيراد ما يرجّح نسبته إليه وتعميق ذلك برسائل سالم(2) باعتباره المشرف على تكوين عبد الحميد في مجال الكتابة الديوانيّة المنظّمة وختنه ورئيسه الذي عرف باطّلاعه على اليونانيّة وتأثّره بها، إلاّ أنّ الملاحظ أيضا بموازاة ذلك عدم الالتفات إلى مسألة المنهج والكيفيّة التي تُتقبّل وفقها، اليوم، تلك الآثار القديمة، وهي مسألة ذات أهميّة خاصّة في ضوء ما عرفه العصر الحديث من تطوّر المفاهيم وآليات البحث، لأنّه من هذا المنظور لا ينتظر أن تكون الدراسة النقديّة إحيائيّة وتجميعيّة تنهض على تصوّر منهجيّ قديم، وإنّما ينتظر منها أن تكون بممكناتها ووسائلها متقصّية للنصوص وباحثة فيها بما يشبه الحفر للوقوع على مقدّرات ما، فتقبّل النصوص ينطوي بالأساس على عمليّة تواصليّة لغويّة واقعيّة نابعة من الخطاب(3).

ولا يعني هذا غياب الدراسات النقديّة أو الطعن في منجزها، فهي موجودة، بل ومتنوّعة عموما(4) منها ما تركّز على النثر العربي واتّجاهاته، ومنها ما دار على الرسائل، وتضمّنت بعضه مقدّمات الرسائل المجموعة

كما هو الشأن مع إحسان عبّاس الذّي خصّص في ما جمعه ضمن ما تبقّى من رسائل عبد الحميد قسما وسمه بـ «في ترسّل عبد الحميد من الزاوية الفنّيّة» وقد تدرّج فيه من الخوض في النثر قبل عبد الحميد إلى مميّزات صاحب الرسائل إلى انتخاب رسالته إلى الكتّاب للدراسة متنقّلاً بذلك من العام إلى الخاص، ومن التأصيل إلى تحقّق النموذج Archétype (5) في صورة ما كتبه عبد الحميد، إلاّ أنّ الأمر بقي من الناحية المنهجيّة التصنيفيّة متعثّرا، فمن جهة يلاحظ الانجرار وراء تقسيم تليد للرسائل على أساس انتمائها إلى ما هو ديواني أو إخواني أو ربّما غيره، ومن جهة أخرى ينظر، للأسف، في خواص أسلوبيّة وفنيّة مشتركة بين أجناس النثر عموما على أساس أنّها علامات فارقة(6) في علاقتها بالرسالة تخصيصا.

إنّ الرهان من الناحية المنهجيّة ينهض، حينئذ، على ضرورة تجاوز إخضاع الرسائل إلى التصوّرات التصنيفيّة العامّة والموروثة، ذلك أنّها ترسم أسيجة تحول دون المقاربة العميقة للرسائل وتقصّي خواصّها الأدبيّة، وبناء عليه تنهض وجاهة طرق باب إنشائيّة النصوص/ الرسائل عبر مقاربتها مقاربة فعليّة(7)، ولعلّ في هذا تحفيزا على أنّ الرسائل عموما ورسائل عبد الحميد بوجه خاصّ في حاجة إلى إعادة تقبّل يراعي أوّل ما يراعي شروطها التي تحملها في ذاتها، دون الغفلة عن سياقاتها وعوالمها الحميمة.

وممّا يدفع إلى هذا أكثر فأكثر ذلك المفهوم المركزي الذّي تضمّنته الثقافة العربيّة الإسلاميّة وأزجته باستمرار على أساس إعطاء وجاهة أكبر للنثر ألا وهو مفهوم الصناعة(8)، فقد افتتح عبد الحميد رسالته إلى الكتّاب بمدح صناعة الكتابة قائلا «أمّا بعد، حفظكم اللّه يا أهل الصناعة...»(9)، وتحدّث إحسان عبّاس عن ترسيخ عبد الحميد لتلك الصناعة المتّصلة بالترسّل، هذا عدا عن جريان هذا المفهوم في كتب النقد القديم وشيوعه.

والصناعة دليل يفيد ضرورة التأمّل والوقوف والتريّث وإعطاء الرسالة حقّها بما هي رسالة ذات مقوّمات وخصائص نابعة منها لأنّه إذا لم يتمّ ذلك قديما وتعذر، فليس ثمّة، اليوم، من تبرير مقنع يعيقه.

أـ المنهج القديم:

أخضعت رسائل عبد الحميد كغيرها من الرسائل إلى تصوّر منهجيّ تاريخيّ، وهو تصوّر كما ذكر صالح بن رمضان «يعدّ الأدب قسما من أقسام الدّراسة التاريخيّة»(10)ليسهل من ثمّ تخيّل خانات سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة وأدبيّة كلّ على حده، فتدرج الرسائل الديوانيّة (11)ضمن السياسيّ والرسائل الإخوانيّة ضمن الاجتماعي والرسائل الفكريّة العقائديّة أو الدينيّة ضمن الفكري، بينما يوسم غيرها بأنّه أدبيّ لعدم دخوله في ما قبله، ويلزم مثل هذا بتشكيل الرسائل تشكيلا خارجيّا(12)، فهي ديوانيّة لصدورها عن الديوان، وما لا يصدر عن الديوان يوضع في خانة الرسائل الإخوانيّة(13)كما هو الشأن مع مخاطبات الأخوة والصداقة أو المناسبات الاجتماعيّة، وهذا يوحي بأنّ الرسائل معطاة ومنتهاة، وهي فقط قابلة لإعادة الاستعراض بناء على أنّ تشكيلها غير قابل للتعديل تصنيفيّا على أساس إمكانيّة تداخلها فيما بينها بالنظر إلى مقوّماتها البنائيّة وأساليبها الفنيّة.

ونحن نجد إحسان عبّاس في مقاربته يربط عبد الحميد بديوان الرسائل باعتباره موظّفا رسميّا ممّا أفرز تلك الرسائل المسمّاة ديوانيّة، ونلاحظ هنا أنّ الصفة الرسميّة للكاتب تنسحب عند الكثيرين رأسا على الكتابة في حدّ ذاتها، وربّما هذا ما دفع إحسان عبّاس إلى السؤال «ألم يكتب عبد الحميد رسائل قبل انتسابه إلى الديوان؟ وهل كانت صلته بالدولة هي المنطلق الأوّل لما صدر عنه من رسائل؟»، ثمّ إذا به يدقّق سؤاله أكثر عن الصفة الرسميّة وأثرها قائلا «نعني هل

الوظيفة هي التي فجّرت لدى عبد الحميد كفاية لولا ذلك لظلّت كامنة؟ أو أنّه أثبت كفاية في هذا المضمار قبل ذلك؟»(14) ليميل بعدها إلى الفرضيّة الثانية أي حيازة الرجل لكفاية ما قبليّة في ممارسة ما اصطلح عليه بالكتابة الديوانيّة، ولكنّ إحسان عبّاس، بعد ذلك، يطرح في سياق أعمّ انقسام رسائل عبد الحميد إلى ديوانيّة وإخوانيّة قائلا «غير أنّ في المفقود منها رسائل تتناول موضوعات مختلفة»(15)، ليرجّح كثرة الرسائل الإخوانيّة.

ورغم انسياق البعض إلى التسليم بالتصنيف القديم للرسائل ومنها رسائل عبد الحميد الكاتب فإنّ الأسئلة طالت، بعد، الحثّ على عدم الاكتفاء بذلك والبحث عمّا وراءه، بحيث لم تعد المسألة قائمة، من الناحية المنهجيّة، على متابعة الرسائل، بقدر ما هي قائمة على الأسس التي وفقها ينبغي أن تجري تلك المتابعة، هذه الأسئلة حاولت، في حقيقة الأمر، أن تفلت من خطورة اعتبار الرسائل مجرّد مادّة لتاريخ ومحتويات وأفكار بعيدة كلّ البعد عن فرادة الصياغة والتشكيل ونوعيّة الرؤى الناسجة لها، ولنفترض، اليوم، أنّ رسائل عبد الحميد هي مجرّد رسائل ديوانيّة وفيها رسائل إخوانيّة تعكس عصر صاحبها وما دار فيه، هل يمكن الاطمئنان إلى هذا حيال الكتابة بوصفها تقنية بالغة التعقيد؟ وما الذي سينبثق عن عقد قرائي كهذا العقد سوى حرمان مدوّنة أشادت المصنّفات القديمة بقيمتها وقيمة صاحبها ممّا تحتاجه من تقصّ وتجاوز لما هو شكلي وظاهري؟

ومهما يكن من أمر فقد طرح التصنيف القديم إشكاليات كبيرة ومتنامية، فالرسائل الديوانيّة التي يفترض أن تعبّر عن المجال السياسي لم تكن تقييدا أمينا لما حصل وحدث، وإنّما أخضعت إلى أنظمة قصصيّة أدارتها ووجّهتها. ولم تكن لتعني، فقط، الدائرة الضيّقة للحاكم فتقنع بالإخبار الصرف عنه، وإنّما عنت دائرة أكبر بكثير من المعنيين الذين استهدفتهم الكتابة بأدواتها. والرسائل الإخوانيّة تجاوزت مجرّد النقل إلى الإفاضة في الذاتيّة والتعبير عن العاطفة والتفنّن في ذلك، فلم تكن انعكاسا أمينا للواقع، وإنّما طالها التزيّد الفنّي، وقد أدّى ذلك كلّه إلى بروز تلك الوظيفة التأثيريّة الطاغية والإمتاعيّة فاتحة بذلك باب الأدبيّة في ذينك الجنسين من الرسائل، بل مؤدّية إلى التعارض بين تصنيف الرسالة من جهة وما تتّسم به حقيقة، وهو التعارض الذي حدا بإحسان عبّاس إلى الفصل بين تكوين عبد الحميد الشخصي وتكوينه الديواني الرسمي، والذي طوّره بعد ذلك إلى التأكيد على الوظيفة التأثيريّة التي أريد إدخالها على الرسالة الديوانيّة حتّى تكون مؤثّرة وفاعلة في القلب والفكر، ثمّ إلى المقارنة بين سلطة الخطابة على الناس بفضل بلاغتها وقوّتها والكتابة في حال تألّقها وإجادتها.

ولقد أقرّ إحسان عبّاس بناء على خطّ تفسيريّ كامل بـ «اتّجاه الرسالة الديوانيّة إلى انتحال مستوى فنّي»(16)، وذلك لتحقيق أهداف الدولة التي كانت تعمل على نشر أفكارها هي دون أفكار معارضيها وضبطها ضبطا درءا لكل بدعة تعني مخالفة عقديّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة مع ما بين ذلك من رابط واتّصال، وأفضى الأمر إلى انتحال مستوى أدبيّ وذلك من خلال مقارنته بين ما تنتظر الدولة من سحر الكلمة في الرسالة وبين ما عرف ورسخ في الأذهان من سحر الخطابة والقصص مع مراعاة الفارق بين ما هو مكتوب وما هو شفوي تليد.

هذه هي الحقيقة التي يعلنها شوقي ضيف في خصوص عبد الحميد « فقد تحوّلت الرسائل عنده إلى رسائل أدبيّة حقيقيّة تكتب في موضوعات مختلفة»(17) رابطا ذلك بالمضامين المتنوّعة والأساليب المستخدمة العربيّة والوافدة، فكلّ ما سبق دليل على أنّ اصطلاح الرسالة الديوانيّة هو اصطلاح قلق تطيح به من الداخل الصفة الأدبيّة وهو تمشّ يتعارض مع ما ذهب إليه آخرون من

ذلك أنّ حمّادي الزنكري في تفريعه لرسائل عبد الحميد يعمد إلى تخريج ما سمّاه بالرسائل الإخوانيّة الرسميّة والرسائل الأدبيّة الرسميّة، ذلك أنّ الرسالة الديوانيّة من وجهة نظره معلّق عليها خدمة «غاية آنيّة وعرضيّة»(18) باعتبارها في الأصل تحريرا لـ «وثائق رسميّة»(19)، وقد برّر الباحث تمشّيه ذاك قائلا «تجنّبت أن أضع هذه الرسائل في قسم أدبيّ مستقلّ لأنّ مفهوم الأدبيّة، كما سنعرفه عند الجاحظ، لم ينشأ بعد في عهد عبد الحميد، فالرسالة الأدبيّة عند عبد الحميد هي مراسلة عاديّة في موضوع ما يحلّله بشيء من الاعتناء والتدبيج الأسلوبي»(20)، وبغضّ النظر عن هذا الاختلاف فإنّ الإقرار بالتداخل الحاصل بين الديواني والأدبي هو ترسيخ لقلق التصنيف القديم القائم على مقاييس معياريّة أدّت، كثيرا، إلى التعثّر في التخريج والترتيب والتقسيم(21).

ب ـ تصوّر منهجي جديد:

هناك تصوّر منهجيّ حديث لا ينظر إلى الرسائل، عموما، على الأسس التصنيفيّة القديمة التي مازال لها امتداد إلى الآن رغم ما حدث من تغيّر هائل في مجال آليات النقد وقبلها في ما يتّصل بالمقولات المفتاحيّة المتشعّبة بالخصوص عن المباحث اللّسانيّة، وتنبني وجاهة التصوّر الجديد على تعثّر المنهج القديم الذي رأينا، ولكنّه، وهذا هو الأهمّ، لا يكتفي بذلك، بل يتوفّر على جملة من المستندات التي تدعّمه وتقوّيه، منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث.

ولقائل أن يقول هنا ما الذي يعنيه مفهوم الصّناعة القديم إن لم يكن النهوض لتنمية الخطاب المتقن الذي يتميّز بالخبرة والمهارة في التنسيق والتأليف وإصابة مواضع الكلم عن غيره من الخطابات العادية والبسيطة التي لا تحتاج إلى تنسيق أو نظم أو تهذيب وتأمّل، وتتضّح أهميّة هذا المفهوم بالنسبة إلى عبد الحميد الكاتب في إجماع القدامى على تفوّقه في البلاغة التي هي جزء من الصناعة الواجب على الكتّاب إتقانها، وهي إلى ذلك تتّصل بالبليغ الذي تتجاوز قدرته مجرّد الإيضاح والإعراب إلى ما سمّاه سهل بن هارون سياسة البلاغة(22) بكلّ ما يعنيه ذلك من إيغال في التفنّن يدفع إلى مجالات تأويليّة ويرتبط ارتباطا عضويّا بالكتابة(23)

ومن ناحية أخرى لابدّ اليوم من إقرار فعليّ بأنّنا نتواصل مع المدوّنة القديمة عموما والرسائل خصوصا ورسائل عبد الحميد الكاتب بصفة أخصّ باعتبارها تشكّل خطابا غير منعزل عنّا(24)، وإنّما هو حدث بأتمّ معنى الكلمة ما دامت رسائل عبد الحميد، في المجمل، أمام أعيننا وراءها باثّ وقبالتها متلقّ، معلّقة بموضوع ولها غاية تأثيريّة(25)، وعلى هذا الأساس يستعير سارتر تعبير بريس بارين عن الكلمات التي هي «مسدّسات عامرة بقذائفها»(26) كناية عن أهدافها المرصودة التي تنتظر، على الدوام، راصدا/ ناقدا، فإنّه «إذا ترك الكتاب وشأنه تقوّض وتلاشى ولم يبق منه إلاّ بقع حبر على ورق متعفّن، وعندما ينفث الناقد الحياة في هذه البقع فإنّها تحدّثه. . .»(27)، وينجرّ عن هذا ضرورة الاعتراف بالدور الجوهري للقارئ الحائز على كفاية بيّنة تطلق طاقاته(28)، إذ هو الذي يكوّن الدلالة النصّية نتيجة لحدث تبادليّ بينه وبين إشارات النصّ و خصوصا مع النصوص القديمة التي تتطلّب أحيانا الترميم.

ومن هذا المنظور لا يصحّ أن تلغي آلة النقد القديم الضخمة القارئ/ الناقد وتزيحه بعيدا، فذلك يعادل بالضبط حجز النصوص في زاوية نائية، كما لا يستقيم أن تسحب صفة التوثيق، وهي صفة تتعلّق، أساسا، بالرسائل الإداريّة التي يمكن أن تكون إيصالات أو لوائح أو غير ذلك و ذات العلاقة بشؤون الدولة المختلفة عموما والمسائل الماليّة خصوصا على بقيّة الرسائل بتعلّة أنّها ديوانيّة وأنّها ناطقة باسم السياسة

والساسة في تطوّر أمورهم مع الحكم فمثل هذه العمليّة تحتاج إلى مراجعة(29)، فالزعم بأنّ قاعدة الكتابة الديوانيّة لا تزيد عن «تحرير لوثائق رسميّة تخدم مصالح مخصوصة»(30) عدا عن كونه تعميما لقيم جزئيّة على كلّ مختلف عنها هو إغفال للعناصر الداخليّة للرسالة ذاتها.

ونصل، هنا، إلى المستند الأخير وهو مجال الأدبيّة، وهو مجال مبثوث وغير خاضع للتصنيف المسبق الذي هو ذاته التصنيف القديم، ممّا يوجب النظر في إنشائيّة الرسائل الديوانيّة والإخوانيّة و ما تفرّع عن ذلك للوقوف على المقوّمات والأساليب وإعطائها ما تستحقّه من اهتمام ومتابعة، وزيادة على كون رسائل كرسائل عبد الحميد الكاتب لها قيمتها التي أشاد بها القدامى من ناحية البلاغة والتفوّق فيها وإحراز السبق على طريقها، فإنّ نظام «المقولات الأدبيّة كمقولة السرد أو الوصف أو الحوار يمكن أن يساعدنا، بالإضافة إلى تصنيف الرسائل، على تتبّع عناصر الأدبيّة المبثوثة في مختلف الأجناس وعلى إعادة الاعتبار لمجال الأدبيّة فيها»(31) مادامت المحفّزات على ذلك موجودة في الرسائل على عهد الأمويين وبالنسبة إلى عبد الحميد الكاتب بظهور تقاليد جديدة في الكتابة وقع تمتينها، إلى حدّ كبير في إطار ما صدر عن ديوان الرسائل على صعيدين كمّي من خلال الإطالة وكثرة المواضيع المطروحة ونوعي من خلال تنظيم المحتويات وطريقة الكتابة ومقدّرات التخييل والتأويل أيضا.

إنّ مجال الأدبيّة أي ذلك المجال الذي تتحدّد فيه شروط الأدب ونظامه بشكل حاسم وملموس ينبغي أن يلاحظ في مدوّنة عبد الحميد الكاتب الرسائليّة حتّى بالرغم من غياب ترجمة له في معجم الأدباء لياقوت الحموي(32)، و ذهاب بعضهم إلى حدود تجريد تلك المدوّنة من كلّ أدبيّة، فلم يبق لها من فضيلة إلاّ فضيلة منهج التأليف الذي جرى عليه لاحقوه(33)، وكأنّ ما كتبه عبد الحميد لم يكن سوى رسائل ديوانيّة إداريّة تحديدا لم تخرج عن كونها إيصالات أو لوائح، ثمّ كيف يتأتّى فصل منهج الرجل عن نظام رسائله ليصبح استعارة متاحة ومجرّدة؟ بينما نرى الجاحظ في رسالته في ذمّ أخلاق الكتّاب يثبته إلى جانب بزر جمهر وأردشير وابن المقفّع مرجعا من المراجع الكبيرة لكل كاتب ناشئ(34).

ولعلّه من الضروري التذكير بأنّ مجال الأدبيّة يسمح بإعادة اكتشاف ما لم يكتشف من قبل، فـ«الأعمال التي تدرّس في الوقت الحاضر على أنّها أدب في المقرّرات التعليميّة الإنجليزيّة أو اللاّتينيّة داخل المدارس والجامعات، كان يتمّ التعامل معها ذات يوم لا بوصفها ضربا خاصّا من الكتابة بل بكونها أمثلة رفيعة على استخدام اللّغة والبلاغة»(35)، وبناء عليه فإنّه من المهمّ اليسير، قدر المستطاع، بالاستناد إلى المدوّنة الرسائليّة في حدّ ذاتها إلى تخريج الخطاب الذي تتضمّنه، وتعتبر مسألة من هذا القبيل في إطار ثقافيّ أشمل أمرا طبيعيا يفترض حدوثه لاستعادة آثار قديمة ومنحها ما تستحقّه من أهميّة «فمؤلّف كالإلياذة لفرجيل الذي يدرّس اليوم على أنّه أدب، كان يتمّ التعامل معه في المدارس بطريقة مختلفة تماما قبل سنة 1850»(36) ممّا يعني أنّ سنّة التقبّل تتغيّر، وهي تتوفّر على قابليّة دائمة للتغيّر.

وهكذا فإنّ تعقّد مفهوم الأدب عند العرب قديما الذي أدّى إلى «عدم وضوح تصوّر الأجناس عند القدامى»(37) بسبب جمعه بين أدب النفس وأدب الدرس وخلطه بين التعليم والتأديب الذي أدّى إلى مزجه بين الأدبي وغير الأدبي(38) هو مفهوم حافز على الإفادة من المقولات النقديّة الحديثة لا فقط في اتّجاه استكناه الأدبي، وإنّما في اتّجاه أعمق يجلو مميّزات الأجناس عموما وجنس الرسالة تخصيصا عند عبد الحميد بن يحيى الكاتب الذي رسّخ الممكن الأدبي

الجادّ والذي سيقابله فيما بعد الممكن الأدبي الهزلي مع قامة في منزلة الجاحظ.

2ـ المستوى الاصطلاحي:

إنّ شيوع مصطلح رسالة في تاريخ الأدب العربي في سياقات متنوّعة أمر يمكن الوقوف عليه بيسر، فمراجعة موسوعة مثل الفهرست لابن النديم تمكّن من ذلك من خلال إحالتها إلى المصنّفات الموسومة بالرسائل والمنتمية إلى السياق الفلسفي أو العلمي أو الأدبي أو العقدي أو المشترك بين هذا وذاك.

ولا يتعلّق الأمر إذا ما أردنا تأصيله بالثقافة العربيّة الإسلاميّة، وإنّما هو راسخ في الثقافات السابقة عليها وخاصّة في ما يتعلّق بالثقافتين الإغريقيّة و وريثتها اليونانيّة، فإلى جانب الرسائل التي كتبها أفلاطون وسقراط وسيسرون وغيرهم من الفلاسفة نجد رسائل هوراس الشعريّة ورسائل القدّيس بول الموجّهة إلى الكنيسة في بدايتها.

ولا شكّ في أنّ هذا يعكس تنوّع الاستخدام الرسائلي بحسب ممارس الكتابة وسياقات توظيفها، بل إنّ ذلك الاستخدام، من ناحية التواضع الاصطلاحي العام، يتجاوز ثنائيّة النثر والشعر، وهي ثنائيّة أثّرت بعمق في النقد العربي القديم وما تفرّع عنه من تصوّرات تعلّقت بالنصوص الإبداعيّة ومقوّماتها الفنّية، ممّا جعل ما سمّي بالكتابة النثريّة(39) تحجب أجناسا كان لها حضورها اللاّفت كالرسائل.

إنّ مصطلحا ممتدّا كمصطلح الرسالة، خاصّة في مستوى وصف المصنّفات والتقديم لها، لم يكن ممحّضا، بالمرّة، لجنس مضبوط ومحدّد وقع التواضع عليه في عيون الدارسين القدامى على اختلافهم، ممّا يدفع إلى البحث فيه بغية التدقيق والحصر، كما أنّه يستحسن من ناحية أخرى التنبيه إلى أنّه إذا كانت علاقة المرسل بالمرسل إليه واضحة وجليّة في الأغلب الأعمّ لتتكوّن من ثمّ الإحالة إلى الواقع، فإنّه، أحيانا، كما في مثال طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي(40) لا تتجاوز علاقة التخاطب المقدَّمة لتتلاشى بعد ذلك كأنّ الكتاب ينضوي إلى نوعين من الخطاب أحدهما رسائلي مقتضب وافتتاحي، والآخر متحرّر وموسّع وقع فيه الانتقال من المخاطب المفرد إلى الجمهور.

ومن هذا المنطلق يبدو أنّ الوقوف على المصطلح يمثّل مدخلا ضروريا، ولقد حذّر التهانوي من اشتباه الاصطلاح فـ«إنّ لكلّ علم اصطلاحا خاصاً به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسّر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلا وإلى انقسامه دليلا»(41)، ولذلك فمن الأمور المحيّرة بالنسبة إلى الرسائل أنّنا نجد تضخّما Hypertrophie تمثّل في انصباب الاهتمام على كتابة من هذا القبيل وتجاوز مجرّد التصنيف إلى مدحها وجعلها تنتمي إلى مجال الكتابة البليغة وتدخل في دائرة البليغ من القول(42) الذي يتّخذ مثالا، وهذه هي حال عبد الحميد بن يحيى الكاتب الذي يصفه ابن نباتة، وهو ليس الوحيد في ذلك، بأنّه «البالغ إلى أعلى المراتب في الكتابة البليغة»(43)، ولكنّنا نفاجأ، من جهة ثانية بضمورAtrophie الدلالة الفعليّة والتطبيقيّة المتعلّقة بالرسالة، فكأنّما ما قيل عن عبد الحميد مجموعة أحكام عامّة مفرغة من التحليل وفاقدة لمقدّمات حقيقيّة تسيغها، وفي إطار كهذا لا نعثر لعبد الحميد الذي «فتحت به الكتابة»(44) على ترجمة في معجم مهمّ كمعجم الأدباء لياقوت الحموي.

من هنا لابدّ للدراسة الاصطلاحيّة باعتبار علاقتها بالمفاهيم المكتسبة وتطوّر المعنى اللّغوي وطرق إجرائه من أن تزيح بعض اللّبس الذي يحيط بمصطلح رسالة، وبالتالي منزلة الرسالة التي يمكن تقييمها وتتبّعها والتريّث عندها، وذلك تحقيقا لمقبوليّة من الوضوح تتمتّع بها أجناس كتابيّة أخرى وعلى رأسها الخطابة. كما أنّ الخطاب الرسائلي ولا سيّما في مرحلة

متقدّمة مثّلها عبد الحميد الكاتب يحتاج أكثر من غيره إلى إزالة الاشتباه الاصطلاحي ضمن رهان مقاربة ذلك الخطاب على أسس قويّة ومدقّقة لا عامّة وخارجيّة.

أـ المعنى اللّغوي:

تفيد مادة(ر.س.ل) في اللّغة العربيّة مجموعة من المعاني المتقاربة والمتكاملة والمتجاورة، وهي أوّلا معنى الاسترسال والتتابع، إلاّ أنّنا لا نعدم معنى الانقطاع في موضع جزئي، فالمرسل من الحديث غير المتّصل في الإسناد، وهو معنى فرعي وعارض ضمن سلسلة المعاني، وهي ثانيا التريّث والتفهّم، وأمّا المعنى الثالث فهو الترفّق واللّين كما في عدم رفع الصوت شديدا في حالة الكلام(45). وكما غلبت لفظة رسالة على المألكة، والألوك والمألكة، فقد غلبت لفظة رسول على المتالي .وهذا ما يقف عليه الباحث ممّا أثبت لغويّا وجرى عليه الاستعمال.

ب ـ تطوّر المعنى السياقي:

لا توجد معجميّة إلاّ وتكون سياقيّة، فالاستعمال اللّغوي يجبر اللّغة على أداء المعاني ممّا يعني أنّ المعنى اللّغوي يخضع بالضرورة إلى التوسعة لتنشأ من ثمّ دلالات أخرى ذات شأن، وبالعودة إلى النصّ القرآني تعني كلمة رسالة التعاليم السماويّة التي أبلغت إلى الناس ،باعتبار أنّ الخطاب القرآني مسترسل عن طريق رسل مختارين، وتعني بأكثر تدقيق الأوامر والنواهي من الخالق والنصح من قبل الرسول المكلّف بالإبلاغ. ولم تغلب كلمة رسالة على كلمة قرآن ومشتقّاتها(46)، غير أنّ كلمة رسالة ربّما اتّصفت بقيمة خاصّة و تبجيل خاص من خلال دلالتها على الرسل وتواتر الرسائل أو الرسالات إلى الأمم المختلفة، وقيمة الرسول في هذا الإطار ليست مستمدّة ،فقط، من كونه رابطا بين المرسل والمرسل إليه، وإنّما، أكثر من ذلك، بوصفه مترجما عن القيم الربّانيّة وضامنا للتبليغ(47) بكلّ ما يعنيه هذا المفهوم الأخير من التفسير و الإفهام والتبيين ممّا يجعل الرسالة بيّنة، ومن ثمّ حجّة على من تلقّاها. ولا شكّ في أنّ هذا يشكّل قيمة لم تكن معروفة للرسالة عند العرب من حيث العمق، ولكنّ القرآن الكريم، عبر نصوصه عامّة والقصص بصفة خاصّة، قد رفع الرسالات السّابقة عليه إلى مجال بكر آنذاك في الثقافة العربيّة الإسلاميّة وهو مجال الاعتبار Exemplarité ممّا حدث للسابقين، والمهمّ في هذا ما يتطلّبه الأمر من التأمّل والفهم لمواجهة القصص القرآني الذي لا ينتظم حرفيّا، وإنّما بطريقة إعجازيّة تراوح بين التصريح والإيحاء. وهكذا انضوى معنى الرسالة لمبدإ ما ينبغي التذكير به إن سماعا وإن قراءة، وعلى ذلك فإنّ معنى الرسالة مضمر، بشكل أساسيّ، في المعجز إذ تتعلّق به قيمة ما يقرأ أي ما يبلّغ للناس، ولكنّ أبعادا جديدة للرسالة اتّضحت مع العصر الأموي وبروز الدواوين التي كتبت فيها الرسائل وطوّرت شيئا فشيئا في إطار مؤسّسة الدولة التي أصبحت تعوّل، بصفة أساسيّة، على الكتابة في التسيير والتواصل مع تطوّر المسلمين الحضاري وتقاطعهم مع ثقافات أخرى كانوا مضطرين إلى التفاعل معها.

لقد حدث انتقال مفصلي في معنى كلمة رسالة بتحوّل الاصطلاح من مجال النصّ المحكوم بالتأويلات والمحروس بطابعه الإعجازي إلى مجال المؤسّسة التي احتكّت بالواقع وتعاملت معه. وهذه المؤسّسة هي ديوان الرسائل التي أنشأها معاوية(48)كما أنشأ ديوانا هامّا هو ديوان الخاتم(49)، فكان ذلك إيذانا بدخول الممارسة الكتابيّة الرسائليّة إلى مجال الإدارة والسياسة بشكل جذري.

ولم يكن ليحدث ذلك لولا الظرف الحضاري الجديد واتّصال العرب والمسلمين بالحضارات

المجـــاورة، فقـــد كانت هناك حاجة ينبغي الاســـتجابة إليها تمثّلت في الســـيطرة على مجال الخلافة الإسلاميّة بالتبادل الرسائليّ الذي يضمن التواصل الرسمي القويّ والمنظّم(50)، بل إنّه، أكثر من ذلك، كانت الرسائل، بالنســـبة إلى الولاّة، بمثابة الدســـتور الذي يلتزمون به فـــي إدارتهم لشـــؤون الرعيّة، فتولّدت من ذلك تلك القيمة المســـندة إلى الكتابة الديوانيّة بوصفها دليلا على عصـــر جديد، لتختلط فيما بعـــد، نتيجة تطوّرات كميّة ونوعيّة، بالكتابة الأدبيّة والفنية، وذلك، بالضبط، حينما لـــم يعد الكاتب خاضعا إلى ســـلطة الإمـــلاء من جهة صاحبها الأصلي والأوّل، وأصبح هو الذي يعدّ الرسالة بأســـلوبه، وهكذا اعتبر عبد الحميد مثالا في إجادة ما سمّي بالكتابة الديوانيّة النثريّة و التفوّق فيها بلاغيّا.

ولا ينبغـــي أن يغيب عن أذهاننا، في هذا الإطار، ما شـــهدته الثقافة العربيّة الإسلاميّة في أواخر القرن الأوّل للهجـــرة وبداية القرن الثاني من تراتبيّة أجناســـيّة عقب الحـــدث القرآنـــي(51) وما أثاره ذلك مـــن تنافس بين الرســـالة من جهة والخطابة والقصـــص من جهة ثانية، ليفتكّ الفنّ الجديد المقترن بالكتابة(52) لا بالممارســـة الشفاهيّة الصدارة ويهيمن على غيره.

ولابدّ أن اســـتقلال الكتّـــاب بالتصرّف في إنشـــاء الرســـائل، وهو أمر بـــدأ منذ عهد عمر بـــن الخطّاب واســـتمرّ ينضـــج الممارســـة الكتابيّة تلـــك، قد أطلق المواهـــب الفرديّة لمن أتيحت له، ممّا ســـمح للكاتب بحيازة مرتبة المنشئ الفعلي للرسائل تلك الرسائل التي اكتسبت مقوّمات التأثير، وهو ما لم تتوفّر عليه الرسائل الأولى، فقد ظلّت إلى حدود نهاية القرن الأوّل للهجرة معنيّة، فقط، بالإفهام والابلاغ المحدّد، أي التعبير بلغة بســـيطة ومباشـــرة، قريبة من لغة الحديـــث النبوي كما يلاحظ في رســـائل الحســـن البصري وهو الذي امتدح الجاحظ خطابته(53).

إنّ تحوّل الرســـالة إلى اكتســـاب الوظيفـــة التأثيريّة التي تعنـــي في ما تعني التأثير(54) فـــي مواقف الناس وتصوّراتهـــم بالاعتمـــاد علـــى بلاغة الإنشـــاء وأهميّة الأســـاليب يرجع إلى حركـــة التعريـــب، وهو ما أتاح إلى المترسّلين التأثّر بالأسلوب القرآني واستلهامه على نحو واســـع إذ كان أغلبهم من الموالـــي، كما أتاحت حركة الترجمة الانفتاح على الثقافتين الفارسيّة واليونانيّة والنهل منهما، ورأى طه حسين في أنّ للعوامل الخارجيّة دورا كبيرا في تطوير كتابة الرسائل وجعلها تمتاز بطرق مبتكرة ومحدثة مشهور في هذا المضمار(55).

وقد أدّى تحوّل كتّاب الرسائل إلى الاستقلاليّة النسبيّة وانصرافهـــم إلى التعبير بصيغ جديدة، وبالتالي إلى ترك الأثر البالغ واكتســـاب التأثير الواســـع للسلطة(56) إلى ظهور مقوّمات الكتابة النثريّة أو الكتابة النثريّة البليغة التي تمتّعت، إضافة إلى بعدها الإقناعي، بالقدرة على الإمتاع بفضل التفنّن الأسلوبي الذي أضحت تحظى به.

وكان كلّ ذلك توطئة لتحوّل كتابة الرســـائل إلى فنّ له قواعده وأصوله، ولم يمنع طابعه الرســـمي بشـــكل عام من اختـــراق الكتّاب له مطلقيـــن العنان لمواهبهم ورؤاهم، فكان تميّزها مـــن المنظوم وغيره، وأضحى معنى الرسالة، نتيجة لذلك، أعمّ من أن يحدّ بحدود، وأطلق على «كلّ النماذج الفنيّة التي تمثّل اتّجاها جديدا في النثر العربي بغضّ النظر عن مقام الكتابة أو سياقها الخارجي.»(57).

ج- معنى الرسالة عند عبد الحميد الكاتب:

ترسّـــخ معنى الرســـالة مع عبد الحميـــد الكاتب، وذلك بعد منجز معلّمه وختنه سالم مولى هشام بن عبد الملـــك(58)، وبالاعتماد على ما كتبه هو خاصّة طوال صحبته لمروان بـــن محمّد(59)، إلاّ أنّنا نلاحظ أنّه في مســـتوى الجهاز الاصطلاحي يوظّف كلمة «كتاب» أو فعل «كتب» للدلالة على ترسّـــله، ومن قبيل ذلك قوله «أحبّ أمير المؤمنين لعلمك بسرورك به، أن يكتب إليك

بذلـك. . . »(60)، أو قوله في وصـف طغيان الفرات «وافـى كتابك أميـر المؤمنين، ومـوّار الفرات يجيش بأرجائه»(61)، ويذكّرنا هذا بالقدامى الذين ميّزوا « بين الرسالة المحمولة مشافهة أي الرسالة في دلالتها اللّغويّة الأولى، وبين الرسالة المكتوبة Message-Lettre، وقد جنحوا لاستعمال كلمة كتاب لنعت النوع الثاني»(62)، ولهذا جـاء في صبح الأعشـى. . . «وبالجملة ففضل الكتابـة أكثر مـن أن يحصى وأجلّ من أن يسـتقصى» (63)، فاقترنت، بذلك، الكتابة بالرقعة اقترانا صريحا.

ولقد بدا عبد الحميـد الكاتب على وعي كبير بهذا التمييـز، ولذلك فهو يذكر أو ينبّه إلى أهميّة الرسـول كما في حالة الحرب وضرورة الحذر منه والتزام الحيطة وعدم التسـرّع في الردّ(64)، ولكنّ ذلك كان هامشـيّا مقارنة بإلحاحه على الرسـالة المكتوبـة، فإلى جانب اسـتعماله لجذر(ك. ت. ب) في ترسّـله نجده، بصفة خاصّة في رسالته إلى الكتّاب، يهتمّ ضمن وصاياه لهم بالتمكّن من الكتابة تمكّنا حقيقيّا له مسـتنداته الفعليّة، وقـد جاء ذلك هنا في صياغة نظريّـة تعليميّة حجاجيّة شديدة الوضوح، فقال « فتنافسوا، معشر الكتّاب، في صنـوف العلم والأدب، وتفقّهوا فـي الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله عزّ وجـلّ والفرائض ثمّ العربيّة، فإنّها ثقافة ألسـنتكم، وأجيـدوا الخطّ، فإنّـه حلية كتبكم، وارووا الأشـعار، واعرفـوا غريبها ومعانيهـا، وأيّام العرب والعجم وأحاديثها وسيرها، فإنّ ذلك معين لكم على ما تسـمون إليه بهممكم، ولا يضعفنّ نظركم في الحساب، فإنّه قوام كتّاب الخراج منكم. »(65).

وما من شـكّ في أنّ هذا يؤكّد القيمة الماديّة لدلالة الكتاب أو الرسـالة المكتوبة وغلبتها من خلال العناية بالخـطّ والتأثير في الناس بواسـطته، ويسـتدعي هذا نصوصـا أخرى اهتمّت بالمواصفـات الماديّة للكتابة، مـن ذلك ما نـصّ عليه ابراهيـم بن محمّد الشـيباني القيرواني(ت 298 هـ) في رسـالته العذراء(66) في ما يتّصـل بالقلم والورق و طوله وحبر الرسـالة إذ بدون هـذا لا يكون الخطّ الجيّد الـذي عناه عبد الحميد ونبّه إلى ضرورتـه في خطابه البكر إلـى الكتّاب بوصفهم طبقة أصبحت، على عهده، تملك تأثيرها الخاص في السياسـة، ومن ثمّ في الحياة بأبعادها المختلفة(67)، بل إنّ الأمر قد تجاوز العناية بمظهر الكتابة إلى صاحبها وهو الكاتب أو الكتّاب والحرص على مواصفات معيّنة في هذا المجال تقرّ بالعفاف وحسن التدبير(68).

إنّ مظاهر الوعي بمصطلح كتاب بدت واضحة منذ مرحلة النبوّة، فاضطرّ المسـلمون إلـى مخاطبة الأمم التـي تخالفهم بالكتابة إليهـا، وهو تمشّ ربّما رفع من قيمة الكتابـة لأنّها «أبهى، وأنبل، وأفخم من الرسـالة على ظهر لسـان»(69)، فكان ذلك أمرا لائقا بمخاطبة الملوك، ثمّ تطوّر الأمر مع تعاقب الخلفاء وتعقّد الشأن السياسي، إلى أن أفضى الواقع في عصر عبد الحميد الكاتـب إلى انتظـام الأمر، فصار للدواوين شـأن من خلال حركة الترسّـل الرسمي، وشجّع على ذلك توفّر أدوات الكتابة بعد أن كانت نادرة، ثمّ توسّـع استعمال الرسائل وقد دلّت على ذلك طبقة الكتّاب التي خاطبها عبد الحميد الكاتب معليا من شـأنها وشـأن صناعتها الشريفة.

وهكذا فإنّ معنى الرسـالة عنـده متلبّس في درجة أولى بالمكتوب وسـلطة الكتابة التي تنتظم وفق قوانين خاصّة بها تختلف اختلافا كبيرا عمّا تقتضيه المشـافهة فـ «لم تعد الرسـالة لديه خطرات نابضة بالانفعال، بل أصبحـت نظاما متسلسـلا متكاملا قد يكـون كثير من الكتّـاب، وخاصّة كتّاب الدواويـن، مثل عبد الحميد في هذه الصفـة، ولكن يجب أن نتذكّـر أنّه هو الذي وضع لهم صورة ذلك النظـام واضحة المعالم فتابعوه في ذلك»(70).

هذا هو الإطار العام الذي رسّخه عبد الحميد الكاتب وأرساه ليس فقط من الناحية الإجرائيّة، وإنّما، أكثر من

ذلـك، من الناحية النظريّة التي لم يسـبقه إليها أحد إذ كان أوّل مـن خاطب الكتّاب، غيـر أنّه من الضروري السـؤال: إلـى أيّ مدى ارتبـط معنى الرسـالة بالبعد التنظيمي العقلاني؟ خاصّة وأنّ الرسائل قد مثّلت عموما البعد الرسـمي للدولة(71)، وهو ما دفع إحسان عبّاس إلى الحديث عن النزعة التنظيميّة عند عبد الحميد رابطا ذلك بأسلوبه وطريقته في التفكير، ولكنّ تلك النزعة ما كانت لتحجب ذلك الجنوح عنده إلى التحرّر من القيود التي سـمّاها إحسـان عبّاس نزعة تنظيميّة إذ « يبدو أنّ عبد الحميد الكاتب قد شعر بهذه القيود شعورا عميقا، فعمل على التخلّص منها بتخليص كتاباته من أثقال العادة وإكسابها بعض الخصوصيات البلاغيّة الجديدة»(72)، فقـال عنه ابن عبد ربّـه « كان عبد الحميد أوّل من فتق أكمام البلاغة وسهّل طرقها»(73).

والملاحظ أنّ الوظيفة التعبيريّة غير خافية في رسائل عبد الحميد الكاتب رغم أنّ إحسـان عبّاس قد تحدّث عن العاطفة فقط في رسالتين على وجه التحديد أولاهما حيـن رزق ولـدا والثانية قبيـل هلاكه رابطا ذلك بالانفعال الذي نجده في رسائل أخرى ذات قيمة كبرى من هذا الجانب لعلّ من أبرزها رسالة عن الفرات(74) ورسالة الصيد(75) ورسالة حول الفتنة(76) ورسالة في الإخاء(77) وغيرها، وهي رسائل التفنّن فيها واضح قد تجاوز الارتباط بالمكتوب إلى اختراق الأدبي للرسـالة الصادرة عن المؤسّسـة، وهو معنى يحتاج إلى توضيح لن يكشـفه إلاّ تحليل الخطاب المتعلّق بتلك الرسائل، فهو يشـكو، ربّما، مـن التباس ناتج عـن تلك النزعة التحليليّة التعليميّة التي تغطّي على غيرها.

ولابدّ مـن الوقوف، طويلا، أمام مرتبة عبد الحميد الكاتـب في عصره والعصور التي تلتـه، وهي مرتبة، إضافة إلـى دلالتها على الصنعة الخاصّة التي تركها في ما كتب وتفنّنه البلاغي، أدّت من الناحية الاصطلاحيّة، كما نجد فـي كتب النقد وبعض الكتب الموسـوعيّة، إلى الالتفات إلى وضع كاتب الرسـالة، ومن هنا خصّ هذا النوع من الكتّاب بمصطلح المترسّـل للتخصيص، أي تخصيص من اسـتطاع اكتساب تقاليد كتابة الرسالة وإبداع نماذج متّصلـة بها ومؤثّرة في محيطه الأدبي ثمّ العام، فهذا صاحب الوفيّات ابن خلّكان يسـمّي كتّاب الرسـائل الآخذين عن عبد الحميد بالمترسّلين في قوله «أخذ عنه المترسّـلون ولطريقته لزمـوا ولآثره اقتفوا، وهو الذي سـهّل سـبيل البلاغة في الترسّل، ومجموع رسائله ألف ورقة»(78).

ومن ثمّ فهو يفرد المترسّـل بوضع خاص به يستند إلى مقام خاص هو مقام الكتابة الرسـائليّة، كما أنّه في مثال عبد الحميد هناك تأكيد على القيمة الفنّية للترسّـل من جهة البعد البلاغي، وهذا ابن النديم يورد بابا تحت عنوان «أسـماء الكتّاب المترسّـلين ممّن لرسائله كتاب مجمـوع»(79)، و يقرن رتبة المترسّـل بالبلاغة، فقد أورد اسـم عبـد الحميد ضمن أسـماء البلغاء بعد أبي مروان غيلان وسـالم كاتب هشام بن عبد الملك وختن عبد الحميد.

ويجـوز الاعتقـاد، بالنظـر إلى فترة عبـد الحميد التأسيسـيّة، أنّ هذا الكاتب المترسّـل لم يؤثّر فقط في المترسّـلين اللاحقين له، وإنّما تجاوزهم إلى النقّاد من الناحية النظريّة التعليميّة التي دارت على الترسّل بما هو صناعة ضروريّة فـي الدولة لا تتأتّى لصاحبها إلاّ بتوفّر جملة من الشروط، وهي شروط غير منقطعة بالمرّة عن التراث الشـفوي لقيمة الرواية وقول الشـعر وغيرهما ممّـا تضمّنته النصائح في رسـالته إلى الكتّاب، ولكنّها خاضعة إلى التأمّل لأنّ الكلمة المكتوبة مقيّدة ومختومة لا تغيّر ولا يحقّ تغييرها أو تبديلها، بل إنّ الرسـالة فنّ يتأتّـى فيه المعنى بصفته معنى بليغـا ومؤثّرا يلوي إليه الأعناق ويشدّ الوجدان ويخطف الخيال إذا كان صاحبه موهوبا.

خاتمة:

لا نستطيع الحديث عن تطوّر دراسة الرسائل إذا كان الأمر قائما على مجـرّد المراكمة وإحياء النظرة النقديّة القديمة، ذلك أنّه يفترض في النقد اليوم مع تنامي قدراته وثراء وسائله أن يتيح استعادة نصوص الرسائل القديمة لا خارج شـروطها التـي خضعت لها إبّـان إنتاجها، وإنّما، بطريقة أعمق، وفق شـروط جديدة تنطوي على معقوليّـة أكبر تقرّ بأنّه لم يعـد مقبولا، اليوم، إخضاع المدوّنة الرسائليّة القديمة ومدوّنة عبد الحميد بن يحيى الكاتب، بصفة خاصة، لأيّ تصوّر متعال عليها لا يأخذ بقدراتها الإنشـائيّة الفعليّة التي منها، فقط، يمكن بناء تمشّيات نقديّة جديدة تنال القبول.

وقـد خلصنا إلى أنّ ذلك يتعذّر إلاّ في صورة إعطاء المسـتوى المنهجي والاصطلاحي مـا هما جديران به مـن اهتمام، لأنّه لا يمكن الخـروج من النظرة النقديّة الضيّقـة إلاّ من خلالهما بوصفهمـا مدخلين ضروريين لـكلّ مقاربة يعقد عليها رهان المعرفـة المرتكزة على الإدراك لا القبول والتسليم، وذلك كي يكون ثمّة معنى تـؤدّي عنه تلـك النصوص ضمن الخطاب الرسـائلي باحالاته اللّغويّة التواصليّـة الواقعيّة. وهكذا لن يكون هناك، من الناحية المنهجيّة، مكان لأيّ تصنيفات عامة وجاهـزة، وإنّما يفترض في مفهوم الصناعة القديم كما جـرى به قلم عبد الحميد أن يكون مفهوما توليديّا بأتمّ معنى الكلمة بدلالته الإنشـائيّة الواضحة التي تعيد قيمة النصوص الذاتيّة قبل كلّ شيء، وقد رأينا أنّ ذلك يحول دون جعل الرسائل مجرّد ملحقات تابعة لمجالات الحياة الكبرى المعبّرة عن السياسـة أو المجتمع أو أيّ مجال آخر، وكأنها مرايا عاكسـة ومثاليّة، أو كأنّ عبد الحميد لم يتزيّد في رسائله ولم يتوسّع وأنتج، فقط، إيصالات لا يعترينا شـك في أنّها من التوثيق أو أنّ رسائله فُرّغت فيها المحتويات تفريغا بعيدا عن كلّ صياغة وتشـكيل. ولذا رأينـا أنّه لم يعد، اليوم، مقبولا متابعة الرسـائل بقدر مـا هو مطلوب الحرص على الكيفيّة العلميّة التي بها تحدث تلك المتابعة.

ولقد أحال الأمر، وفق هذا، إلى إنشائيّة الرسائل بما يعنيه ذلك من مراعاة مقولة الصناعة، والبلاغة جزء منها لصقت بعبد الحميد واشتهر بفضلها أيّما شهرة، وصولا إلى سـمة التأثير في خطابه وعلاقة ذلك بمجالات ظنّ أنّها بمنأى عنه كمجال الأدب بما يعنيه من تفنّن وإحراز السبق فيه في فترة تأسيسيّة خاصة بجنس الرسالة.

ورأينا أنّ الرسـالة من الناحيـة الاصطلاحيّة تحتاج إلـى التدقيق، ذلـك أنّ تطوّر الاصطلاح اسـتوجب، دائمـا، تطوّرا في المعاني المحايثة له، بل إنّ مصطلح رسالة لم يكن، أصلا، ممحّضا لجنس بعينه، وبالتالي لن يكون ميسـورا إدراك ما نصطلح عليه برسـائل عبد الحميد الكاتب إلاّ في ضوء تمشّ من هذا القبيل. وقد لاحظنا، ههنا، ارتباط تطوّر معنى الرسـالة من الابلاغ والإفهام إلى التأثير بتطوّر وضعيّة الكاتب ذاته من مجرّد مستمل إلى منشئ على قدر من الاستقلال الذاتي يملك صلاحيـات هامة ومؤثّرة، وهو ما تواءم على عهد عبد الحميـد مع الدور الـذي اضطلع به خطابه الرسـائلي انطلاقا من الديوان وتوجّهه إلى خدمة الدولة بالحرص علـى النزعة التنظيميّـة وصناعة الكتابـة التي ارتبطت بالشرف الذي ما بعده من شرف.

1) نحيل هنا، إضافة، إلى جهود محمّد كرد علي في أمراء البيان ورسائل البلغاء ومجلّة المقتبس، إلى ما اضطلع به الباحث حمّادي الزنكري من مجهود.
- انظر: حمّادي الزنكري، عبد الحميد الكاتب، جمع آثاره ودراستها، شهادة التأهّل للبحث، إشراف د. محمود طرشونة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، تونس، 1983- 1984.
2) نقصد بخط الرسائل في صلته بسالم أبي العلاء أهميّة البعد التكويني النظامي في تقصّي كتابة عبد الحميد بن يحي الكاتب، وهو أمر في غاية الدقّة لتأصيل الرسائل والخطاب المنضوية له.
3) يعني الخطاب عند بول ريكور: «ما يقوله شخص ما حول شيء ما لشخص ما».
- انظر:
- P. Ricœur , Réflexion, Autobiographie intellectuelle, éd, Esprit, 1995, P : 40.
4) صالح بن رمضان: الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم(مشروع قراءة إنشائيّة) جامعة منّوبة، كليّة الآداب، تونس.
5) يفهم ممّا قيل عن عبد الحميد وتفوّقه واتّباعه من قبل لاحقيه وابتداء الكتابة به، كما تردّد أنّه كان بمثابة النموذج الأصلي خاصّة من جهة بلاغته، ويفسّر إحسان عبّاس تفوّق عبد الحميد على سالم بأنّه كان «قمّة شاهقة، فاستطاع بإيجاد النموذج الأعلى، حينئذ، أن يكسف شمس سالم» عبد الحميد الكاتب ما تبقّى من رسائله ورسائل سالم، ص: 142.
6) يبرز صالح بن رمضان في قراءته الإنشائيّة الموسومة ب «الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم» أنّ الأمر لا ينبني على أيّة علميّة، لأنّ التصوّر القديم ما هو إلاّ تصوّر معياري تتمايز فيه الأجناس تمايزا إقصائيّا بحيث يفرغ الترسّل الديواني من أيّة آثار دالّة على الترسّل الإخواني أو العكس، وتفرغ في ذات المضمار الأجناس التي وقع تكييفها من الخارج من الصيغة الأدبيّة إذ أنّها موحّدة توحيدا مطلقا في أطر مسبقة تتحكّم حتّى في آفاقها، ص ص: 76-77.
7) لابدّ من التفريق بين الرغبة بعلم خاص بالمحتويات والاشتغال على علم شروط المحتوى الذي يراعي تكوّن النصّ.
- انظر: رولان بارط «النقد والحقيقة» ترجمة إبراهيم الخطيب، مجلة الكرمل، العدد: 2، 1984، ص: 28.
8) إذا كان الطبع أصلا مكينا من أصول الكتابة، فإنّ الصناعة أصل ثان يسند الكتابة وشروطها التي منها حسن النظم والتأليف، ولقد شبّه صاحب الرسالة العذراء الكاتب من هذه الناحية بالجوهري الماهر كما شبّه عند غيره بالنقّاش، وبيّن عبد الحميد في زمن متقدّم حاجة الكتّاب بوصفهم أهل صناعة إلى ثقافة واسعة وعميقة وتجربة وإتقان، وورد الاصطلاح في عناوين الكتب كما في «كتاب الصناعتين» للعسكري.
9) كتب إحسان عبّاس في «عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم» ص185 ما يلي:
... وهكذا رسّخ عبد الحميد مفهومين: أهميّة الصناعة ورجالها في حياة الدولة، وكيفيّة تكوين شخصيّة الكاتب خلقا(سلوكيّا) وثقافة.
10) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم/ مجال الأدبيّة في الرسائل، ص: 57.
11) ينبّه صالح بن رمضان إلى إهمال الصيغة السرديّة منصرفين بذلك عن مجال الأدبيّة الفعلي ضمنها، ومهملين طبيعتها الانشائيّة، ص: 69.
12) أي لا يراعي الشروط الداخليّة وكأنّ الرسائل هي مجرّد مضامين لا تخضع لأيّ تطويع وبناء، وقد تحدّث شوقي ضيف في تاريخ الأدب العربي عن هذا التشكيل قائلا: «...وبجانب الكتابات الوعظية والسياسيّة شاعت في هذا العصر الكتابات الشخصيّة بحكم تباعد العرب في مواطنهم»، انظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط11، القاهرة 1989، ص: 463.

ـ وانظر: القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج1، دار الكتب المصريّة، القاهرة 1922، ص: 22 ما سمّاه: «... المكاتبات الإخوانيّة والكتب الواردة على الأبواب السلطانيّة ....» وهذه المصطلحات مبثوثة في مختلف ما صنّف، والموضع هنا للإشارة إلى كيفيّة تشكيلها فحسب.

13) يقول صالح بن رمضان في الرسائل الأدبيّة: لم نظفر في الدراسات التي بين أيدينا ببحث مستقلّ في تطوّر مصطلح الإخوانيات من الناحية الأدبيّة، ص: 70.

14) إحسان عبّاس، ما تبقّى من رسائل عبد الحميد الكاتب، ص: 64.

15) م. ن، ص: 70.

16) م. ن، ص: 143.

17) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2، العصر الإسلامي، ص: 478.

18) حمّادي الزنكري، عبد الحميد الكاتب: جمع آثاره ودراستها/ شهادة التأهّل للبحث، (مرقونة)، الجامعة التونسيّة 1983 ـ 1984 ص: 45.

19) م. ن، ص ن.

20) م. ن، ص: 49

ـ يربط عبد العزيز شبيل بين عبد الحميد والجاحظ في تتبعه لتصوّر الكتابة عند العرب، إذ يقول عن الكتابة الهزليّة: «ولن تنفع محاولات الجاحظ الجاهدة في إعلاء قيمتها واعتبارها طرقا للجدّ لا يقلّ عنه قيمة وأهميّة، فقد تحدّد مصيرها منذ بداية القرن الثاني بتأثير أعلام الترسّل نعني ابن المقفّع وعبد الحميد الكاتب».

ـ انظر: عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التراث النثري: جدليّة الحضور والغياب، دار محمّد علي الحامي، ط1، تونس، 2001، ص: 236.

21) يقول حمّادي الزنكري تعليقا على رسالة خالد بن ربيعة في هامش الصفحة: 53 من(عبد الحميد الكاتب، جمع آثاره ودراستها) «اعتبرت هذه الرسالة شخصيّة باعتبار المرسل إليه لا باعتبارها الموضوع الذي يصحّ أن تكون به ضمن الرسائل الديوانيّة»

ـ وانظر أنيس المقدسي الذي يتحدّث عن الاختلاف بين الرسالة الأدبيّة والديوانيّة وتماثل فيما بينهما في الأسلوب، تطوّر الأساليب النثريّة، ص: 64، وقد تعرّض صالح بن رمضان إلى ذلك ووقف على هذا الخلط الموصوف في «الرسائل الأدبيّة» ص: 59.

22) الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، تحقيق وشرح عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط6، مصر1998، ص: 189.

23) وصف الفضل بن سهل عمرو بن مسعدة فقال: «هو أبلغ الناس، ومن بلاغته أنّ كلّ أحد يظنّ أنّه يكتب مثل كتبه، فإذا رامها تعذّرت عليه»

ـ انظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي و محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، سوريا 1952، ص: 61.

24) نقد التصوّر البنيوي لجعله الخطاب معزولا عن العالم متوقّفا في مستوى وظيفته على كسر آليات الإدراك العاديّة والتحرّر من عيوبها.

25) إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص: 137، 136، 135، وقد تحدّث إحسان عبّاس عن تحوّل التأثير إلى مطلب في الرسالة الديوانيّة بعد أن كان من خواص الإنشاء الشفوي كالخطابة والقصص.

ـ يقول بول ريكور:

Le discours se donne comme évènement, quelque chose arrive lorsque quelqu'un parle.

ـ انظر:

P. Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II, ed. Seuil, (coll /Esprit), novembre 1986, P : 103.

26) جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة وتقديم محمّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ط 1، القاهرة د ـ ت، ص: 22.

27) م. ن، ص26.

28) خوسيه ماريا ـ ب ـ إيفانوكس، نظريّة اللّغة الأدبيّة، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ط 1، القاهرة، 1992، ص: 120.

29) وداد القاضي، نحو منهج سليم في قضيّة موثوقيّة الرسائل العربيّة الإسلاميّة المبكّرة، الحياة الثقافيّة التونسيّة، عدد54، سنة1989. تتحدّث الباحثة عن قسمين من الرسائل في فترة صدر الإسلام والدولة الأمويّة هما الرسائل المتعلّقة بالدولة والرسائل المتعلّقة بالعقيدة، وفرّعت الأولى إلى رسائل إداريّة ورسائل سياسيّة، وخصّت الرسائل الادارية بأنّها وثائق وليست أخبارا نافية عنها بذلك أيّة صفة أدبيّة مفترضة على أساس مكوّناتها المضبوطة والمحدّدة، وهذا يجعلها حالة خاصّة مقارنة بالرسائل السياسيّة الديوانيّة قبل كلّ شيء ومنها ما كتبه عبد الحميد الكاتب، ويلاحظ أيضا ما بين وداد القاضي وإحسان عبّاس من تقارب في باب تقسيم الرسائل عموما إلى رسائل متعلّقة بالدولة وأخرى متعلّقة بالعقيدة استغلّها إحسان عبّاس خاصّة في التنصيص على مفهوم التأثير الفنّي وما سمّاه التحوّل الحاسم في النثر العربي قبل منعرجاته الكبرى الأخرى مع الجاحظ وغيره.

30) حمّادي الزنكري، عبد الحميد الكاتب: جمع آثاره ودراستها، ص: 45.

31) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم، ص: 78.

32) حمّادي الزنكري، عبد الحميد الكاتب: جمع آثاره ودراستها، هامش الصفحة: 45.

33) م. ن، ص. ن.، يقول حمّادي الزنكري في الهامش توضيحا لما أقرّه في متن الصفحة «لم تكن رسائله في عصرها "نصوصا أدبيّة" بقدر ما هي نصوص عمليّة يحتاج إليها الخليفة في سياسة خلافته والوالي في تسيير ولايته»أعني بالنصوص الأدبيّة ما سيصير منهجا في التأليف بعد عبد الحميد.

34) رسائل الجاحظ/ ذمّ أخلاق الكتّاب، ج2، تحقيق وشرح عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة د ـ ت، ص: 192.

35) جوناثان كالر، ما الأدب وهل للأدب أهميّة؟ ترجمة رشاد عبد القادر، الكرمل، عدد80، صيف 2004، ص: 204.

36) م. ن، ص. ن.

37) عبد العزيز شبيل، نظريّة الأجناس الأدبيّة في التراث النثري، ص: 236.

38) هذا ما يقرّه عبد العزيز شبيل في نظريّة الأجناس الأدبيّة ص: 294 وقد جاء ذلك في سياق تحليله ابتعاد النثر عن المعجز وشبه المعجز واقترابه من الممكن الذي كان على وجهين: جادّ بدا لدى عبد الحميد و ابن المقفّع وهزلي مع الجاحظ خاصّة، ويوضّح مثل هذا السياق مدى التفاعل الذي حصل في إطار الجنس الواحد من خلال الانتقال من الرسمي الجاد المجرّد(تناول إحسان هذا الجانب في تقديمه لرسائل عبد الحميد فنّيا) إلى الشعبي أو الاجتماعي الهزلي المجسّد.

39) هيمنت على التراث النقدي العربي القديم، في الأغلب الأعمّ، ثنائيّة الكتابة النثريّة في مقابل الكتابة الشعريّة، والعسكري في الصناعتين التي تتطلّبها البلاغة في صناعة النثر وفي صناعة الشعر، كما أنّ النثر من خلال أجناسه المختلفة كان ينافس الشعر على هذه القاعدة، مع العلم أنّ العسكري وسّع المنظوم ليشمل النثر الحسن التأليف والجيّد التركيب كما لاحظ شبيل في نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص: 361.

40) انظر طوق الحمامة، وقد أشار صالح بن رمضان في الرسائل الأدبيّة إلى خروج المخاطب من المعلوم إلى المجهول، هامش ص: 94.

41) محمّد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، تقديم د. رفيق العجم، تحقيق د. علي دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون ط1، لبنان 1996، ص: 1.

42) إنّ نعت الكتابة الرسائليّة عند عبد الحميد بأنّها بليغة دليل على سعة تكوينه وإحاطته وتمكّنه ولهذا أشاد حازم القرطاجنّي بالبلاغة قائلا «كيف يظنّ إنسان أنّ صناعة البلاغة يتأتّى تحصيلها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار»

ـ انظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت 1981، ص: 88

وحريّ بالملاحظة التذكير بتعريف قدامة بن جعفر للبلاغة على أساس أنّها جامعة بين المنطوق والمكتوب كما رصد عبد العزيز شبيل في نظريّة الأجناس الأدبيّة في التراث النثري، ص: 373 بقوله «وحدّها عندنا أنّه القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام وحسن النظام وفصاحة اللّسان» قدامة بن جعفر، كتاب نقد النثر، ص: 76.

43) محمّد كرد علي، رسائل البلغاء، دار الكتب العربيّة الكبرى، ص: 14، نقلا: مجلّة المقتبس.

44) عبد الملك الثعالبي، يتيمة الدّهر، ج3 شرح وتحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت1983، ص: 183.

45) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر.س.ل)، مجلّد11، بيروت 1956، ص: 258.

46) تذكر في القرآن كلمة قرآن ومشتقّاتها مثل النور والحكمة والتنزيل والبيّنات والموعظة والشفاء..

47) جاء في خطبة الوداع قول الرسول صلّى الله عليه وسلّم «ألا هل بلغت... اللّهم فاشهد» مرارا عديدة دلالة على قيمة التبليغ.

48) هو أوّل خلفاء الدولة الأمويّة التي عاصمتها دمشق وهو ابن صخر بن حرب وأمّه هند بنت عتبة(661م ـ 680م) و ينسب إليه إنشاء نظام الكتبة الذي شمل إضافة لديواني الرسائل و الخاتم دواوين الخراج والجند والشرطة والقضاء.

49) كانت الغاية منه خروج التوقيعات دون أن يعلم ما تحتويه من أسرار غير الخليفة.

50) حسين نصّار، نشأة الكتابة الفنّية في الأدب العربي، مكتبة النهضة المصريّة، ط1، مصر، 1954ص: 61.

51) جاء في نظريّة الأجناس الأدبيّة لعبد العزيز شبيل، ص202، 201 ما يلي «أعاد القرآن صياغة الأجناس الأخرى، فقد وظّفت الخطابة والأمثال والقصص لخدمة الاسلام بعد أن نزعت منها الروح الوثنيّة والعقليّة الجاهليّة، وفي سياق آخر سيظهر فنّ جديد يمكن اعتباره وليد الإسلام بامتياز ونقصد به جنس الرسالة الذي سيبلغ، إلى جانب الخطابة، حدّا من التطوّر يجعل منه الجنس الأكبر في المجتمع الكتابي الجديد».

52) يعلّق عبد العزيز شبيل على قول قدامة «وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة، أو ترسّلا، أو احتجاجا، أو حديثا» كالتالي: «إذا ما اعتبرنا الاحتجاج أقرب إلى الشفويّة، من حيث مجالات استعماله، أمكن لنا الإقرار بأنّ المكتوب، ضمن هذا التصوّر، لا يتمثّل إلاّ في الترسّل» نظريّة الأجناس الأدبيّة، ص: 374، وهذا هو معنى الممارسة الكتابيّة التي لطالما شكّك فيها خاصّة المستشرقون بسبب من الرواية.

53) الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، تحقيق وشرح عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة 1998، ص: 254.

54) في هذا النهج يتساءل إحسان عبّاس» ما الذي حدث حتّى أصبح تطلّب التأثير من سمات الرسالة الديوانيّة؟» ليوضّح بعدها أنّ تحوّلا حاسما أصاب، بعد، النثر العربي وقتها. عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص: 134.

55) طه حسين، من حديث النثر والشعر، دار المعارف، ط2، مصر، 2004، ص: 42.

56) عمر فرّوخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1969، ص: 375.

57) وضّح صالح بن رمضان في «الرسائل الأدبيّة» الإشكال الاصطلاحي مع هيمنة الرسالة وانتشارها الكبير، فقال «...وقد أطلق مصطلح رسالة على جميع النماذج دون تمييز، وقد رسخت الكتابة الديوانيّة الدلالة المزدوجة لكلمة رسالة، فبرز الاشتراك المعنوي بين الرسالة جنسا من أجناس الكتابة الأدبيّة وبين الرسالة باعتبارها جنسا من أجناس المكاتبة الاداريّة» ص ـ ص: 97، 98، والمهمّ هنا أنّ الرسالة غدت حقيقة كتابيّة فاعلة بشكل قويّ ولافت.

58) هشام بن عبد الملك القرشي، عاشر خلفاء بني أميّة حكم ما بين724م و743م، وبلغت في عهده الإمبراطورية أقصى اتّساعها، وبلغت جيوشه بواتيه بفرنسا.

59) مروان بن محمّد آخر خلفاء بني أميّة، حكم بين744م و750م، وعرف بمحاربته للخوارج، ثمّ أطيح بملكه وقتل بمصر.

60) إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص: 275.

61) م. ن، ص: 196.

62) صالح بن رمضان، الرسائل الأدبيّة ودورها في تطوير النثر العربي القديم، في صلة الرسالة بالكتاب، ص : 99.
63) القلقشندي، صبح الأعشى في صياغة الإنشا، ج1، ص: 42.
64) إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، قسم كيفيّة التصرّف مع الوفود ضمن رسالة إلى وليّ العهد، ص: 227.
65) م. س، ص: 283.
66) إبراهيم بن محمّد الشيباني القيرواني، الرسالة العذراء، تحقيق د. محمّد المختار العبيدي، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، 2009.
- نهض د. محمّد المختار العبيدي بتصحيح نسبة الرسالة العذراء إلى صاحبها بعد أن نسبها زكي مبارك إلى ابن المدبّر.
- انظر: زكي مبارك، نظرة على فنّ الكتابة عند العرب في القرن الثالث للهجرة، ترجمة إبراهيم عوض، المشروع القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2006.
67)إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص: 281.
68) م. ن، ص: 284.
69) الجاحظ ، كتاب الحيوان، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، نشر مصطفى البابي الحلبي، ط2، سوريا 2008ص: 97.
70)إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص - ص: 162، 163.
71) نجد في صبح الأعشى في صناعة الانشاء للقلقشندى في ج6، ص: 391 ما يلي « ولم يزل أمر المكاتبات في الدولة الأمويّة جاريا على سنن السلف إلى أن ولي الوليد بن عبد الملك، فحقق القراطيس، وجلّل الخطوط وفخّم المكاتبات، وتبعه من بعده الخلفاء»
72) حمّادي الزنكري، عبد الحميد الكاتب، جمع آثاره ودراستها، ص: 176.
73) ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج4، تقديم عمر عبد الحميد تدمري ، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991، ص: 219.
74) إحسان عبّاس، عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقّى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، ص: 196.
75) م. ن، ص: 268.
76) م، ن، الصفحات: 207، 209، 213، 280.
77) م. ن، ص: 276.
78) ابن خلّكان، وفيّات الأعيان، مجلّد3، ص: 228.
79) ابن النديم، الفهرست، ج3، ص: 131.

جماليّات «الأنا» في «وجهان لجثّة واحدة»
(محنة الحاكي ومتعة القارئ)

فتحي فارس / باحث، تونس

■ مقدّمة

احتلت كتابة الذات صدارة المشهد الإبداعي الروائي العربيّ عامة والتونسي خاصة وهيمنت نزعة جديدة هي نزعة التداخل الفنيّ بين مقامي السّرد والكتابة، حتّى نشأ اتجاه بدأ يسود المشهد الإبداعيّ التونسيّ، هو اتجاه «تذويت» السرد و«تسريد الذات» نقرأ فيه على سبيل المثال رواية «وراء السراب قليلا» لإبراهيم الدرغوثي (2002) والكرنفال «لمحمد الباردي» (2003) و«الرجل العاري»

لـ « أبي بكر العيادي (2009)... ورواية «وجهان لجثة واحدة» (2007) للأزهر الصحراوي. وهي روايته الأولى الصادرة بالشارقة بعد منعها في تونس، فيها صهر الكاتب جهدا إبداعيا كبيرا ليكتب تاريخا آخر للذات يدخل زوايا الأماكن والنفوس، ويسجل أصداء الذات المهمّشة المهشّمة في ارتباط بالموضوع الأساس الذي جعله محور الكتابة وفلكها الذي تدور حوله باقي التيمات، نعني به موضوع الاعتقال السياسي الذي تعرّض له الكاتب وعانى تبعاته سواء في السجن أو خارج السجن، وتحوّل حافزا إضافيّا يجعل من المهام الأساسية للكتابة فضح ما حدث وتعرية الجريمة. ولا يكون ذلك إلا بتحفيز ذاكرة الجراح واستثارتها، لأن ذاكرة المطعونين من الخلف والمظلومين والذين خدعوا لا يمكن أن تنطفئ أو تخبو...

ورواية الصحراوي «وجهان لجثة واحدة» رواية الأنا بامتياز، فيها يُدخل الكاتب جثة الذات إلى مشرحة الكتابة بحثا عن حقيقة ما جرى وتقريرا لأسباب القتل وكيفيته. فيها تشتبك الكتابة والذات والوجود في قبيلة الكلمات وتلتحم الكتابة والذات لينفتح خطاب الرواية على قول «الحقائق» المطمورة في لغة تقول الذات، بدل أن تقولها الذات.

الكتابة في هذه الرواية معركة ضدّ المنجلي والمختفي في زوايا الذاكرة، بحثا عن تشوّهات الذات في رحلة الوجود. فمن عدم الطمأنينة نشأت هذه الرواية ذات الصلة بالتشظّي (وجهان) والإحباط (جثّة)، حين لم يبق للذات المهمّشة والمهانة غير صوت الحكي تسرد به محنتها وتروي

به قلقها وحيرتها، قلقا ذاتيّا، وحيرة جمعيّة، ينكتبان في الحدود الفاصلة بين «المحو» و«الصحو» بما هما «وجهان لجثة واحدة» و«المحنة» و«المتعة» بما هما وجهان لجماليّة واحدة.

تقوم جمالية الأنا في بعض جوانبها إذن، على ثنائية تكتسح العمل الروائي هي ثنائية المحنة والمتعة وهي ثنائية لا تخلو منها الكثير من النصوص ولكنّ ما يميّزها في النصّ الذي ندرس، هو ارتباط بالأنا. ذلك أنّ المحنة متصلة بحالة التعرّي التي تمارسها الذات في الرواية مما يولد متعة القارئ متعة نابعة من تلصّصه على الذات وهي تتعرّى. فالبوح الذي تمارسه الذات عبر ضمير المتكلم والانكشاف الذي تشتغل عليه يمثلان في نصّ الرواية عامل إغواء وإغراء يجد صداه في مستوى التقبّل والقراءة متعة وتلذذا يمثلان أثرا من آثار جمالية هذه الأنا المتفذة على امتداد صفحات الرواية تغري الدارس بالوقوف والتأمّل فهما لمصادر هذا الجمال وهذه المتعة.

1) محنة الحاكي:

تعرف الأنا في رواية «وجهان لجثة واحدة» محنتين، محنة المعايشة (الذات مسرودة) ومحنة التذكّر والاسترجاع (الذات ساردة). وهما وجهان لذات منشرخة يتصارع داخلها الصحو والمحو صراعا يؤسس بعض جماليتها.

1/1 محنة التجريب (عيش المحنة)

يلخّص الراوي محنته مخاطبا نفسه « قلت لنفسي مواسيا : هذه محنتك وحدك فلتعشها كما يجب.. هذا السجن دخلته وهذا العذاب تحملته وهذا المستقبل الذي كنت تحلم به لم يبق منه سوى سواد رماده... عايش محنتك أيها البدويّ وكن لها خير عشير»(1).

يعيش الحاكي (صابر) تجربة مريرة تتجلى ملامحها الأولى منذ العنوان الذي هو في النصّ فضاء تتلاقى عنده أنماط من الصور والمجازات ترسم المحنة، وهو فيه مفتاح للقراءة والتأويل بوّابة العبور إلى ملامح الممحون في الرواية، في معجم العنوان تصريح بالمحنة من خلال عبارة «جثة» التي تحيل على الموت (أو القتل ربّما)، فيما يحيل «الوجهان» على حالة الانشطار والانقسام وهي تجلّ آخر للمحنة. نحن إذن، منذ العنوان على عتبة المحنة محنة الإنسان الحيّ الميّت، له وجهان وجثة واحدة.

وبعد ذلك تتواتر المحنة لفظا وحدثا بما يفرض على القارئ الانتباه باعتبارها عنصرا مهيمنا يستحق النظر والتدبّر، فعلى لسان الحاكي يرد: «هذه محنتك وحدك فلتعشها كما يجب... عايش محنتك أيها البدوي وكن لها خير عشير...»(2) ويقول أيضا بعد أن جاوز باب السجن الخارجيّ ولم يجد أحدا في انتظاره : «ابرك على جرحك واصبر على حملك فهذه محنتك وحدك ويجب أن تعيشها إلى نهايتها...»(3) وعلى لسان مدير السجن تتردد عبارة المحنة إذ يقول : «الحياة يا ولدي محن وتجارب، اعتبر ما حدث محنة عليك تجاوزها...»(4). وفي مستوى «المطلع»، عتبة الاستهلال، يقوم النصّ الروائيّ بمناورة القارئ وتوريطه في القراءة عبر المفارقة القائمة على غرابة مشهد الحاكي وهو يأكل العنب في استرخاء ويتابع مشدوها جثته على الرصيف تهاجمها جيوش الذباب والديدان والجرذان... «بتراخ لا مثيل له أجلس على كرسيّ وثير ودوّار وفوق ركبتي طبق نحاسيّ عليه عنقود من العنب المسكي الشهيّ. ترفع أناملي حباته إلى فمي حبّة حبّة وعيناي الحائرتان المشدوهتان على جثتي في الرصيف . تهاجمها جيوش الذباب الأزرق وتحوطها جرذان وفئران والدود الأبيض ينهش طراوة الأمعاء...»(5).

منذ خيوط السرد الأولى تستجيب الأنا الساردة

لمتطلبات التحوّل المأساويّ الذي يبرز واضحا في إضفاء الحزن على الذات، فالسارد الواعي بإخفاقات أناه، ينتقل بنا من «الواقع» إلى المتخيّل في سفر يبرز فيه المطلع عسر الانتقال من الصمت إلى التواصل ومحنة الذات الساردة في مكابدة ولادة الحكاية، ولادة الكلام في تجاويف الصمت. وأوّل إخفاقاتها انكسار الحلم الذاتيّ والجماعيّ بالتحرر والعدل، حلم ينتهي في السجن بعد عذاب سعيريّ (6) لا يطاق. ينتهي المسار الزمني بفترة السجن الممتدة لسنتين، لتكون خاتمة المطاف مع الفصل الأخير «انحدارات شتى» الذي يصل البداية بالنهاية، من خلال «هجائية تنتقل تدّرجا من الخارج إلى الداخل عبر انكفاء البطل على ذاته لحظة خيبة الحلم وفقد الثقة في كل شيء». فقد ترافق الخروج من السجن مع وعي حادّ بالعجز والضياع، ومع تحوّل خط التأزم من صراع الخارج إلى امتهان الدواخل، في احتقارات شتى تأسست على الوعي بالهزيمة، يرافقه شعور بالخجل تجاه الذات والأسرة لتكون النهاية «بصابر» وأحلامه الثورية في أقبية المستشفى مكلّفا بغسيل الموتى وتجهيزهم.

ومن هذا المنظور تكون فاتحة الرواية، ومن خلال مشهد البدء والحلم المتعاود، استباقا يحيل على جملة المقاصد، ويهيّء لمجمل التداعيات اللاحقة وكلها في صلة دلالية بالعنوان «وجهان لجثة واحدة»، وجه الأحلام المغدورة التي امّحت في تناقض الواقع، ووجه التخطّي السّاخر المنفصل هجاء ورثاء عن ذلك الماضي من وجهة، والحامل لجراحه الكثيرة وأوجاعه من جهة ثانية.

بعد ذلك يتسع المشروع السردي للإحاطة بسيرة حياة مفعمة بالألم والأمل، بالخيبات والتضحيات، بالإحباط والحلم، بالإخفاق والطموح، تنوّع يسافر عبر فضاءات وأزمنة تتحكّم فيها الذاكرة وما علق بها من المشاهد المعيشة والمتخيّلة تنطلق من الشارع الكبير، وتنتهي ببطء أمام اتحاد الشغل. وبين إيقاعين سياسيين متقاطعين تشيّد سجون عديدة، بدءا من السجن المدنيّ وصولا إلى سجون متفرّعة عنه لعلّها أشدّ وقعا وخطرا، سجون ذات في خيبتها وغربتها وإحالتها على تأزم واقع من خلال تأزم جيل مشوه: «حَلَمَ بتغيير الكون لكنه فشل حتى في تغيير الذوات»(7).

• محنة الحاكي الطفل

توقفت الرواية عند مرحلة الطفولة وأولتها بعض العناية السرديّة دون أن تحيطها بتبئير خاصّ، ذلك أن العناية بمرحلة الطفولة لم تكن إلا لنفهم من خلالها الوضعيّة السابقة للاعتقال، ونفهم فيها أيضا عددا من الخلفيّات والمرجعيّات التي ساهمت في تشكيل وعي «صابر» المعتقل ونضج اختياراته السياسيّة المؤمنة بالتغيير (أنظر فصل سارق الانتماء).

محنة الطفل صابر كما يرويها عن نفسه بعد أن وعى العالم وتخرّج من مدرسة الاعتقال، طفولة حائرة حيرة تصل حدّ كره الذات «أنا شخص يكره نفسه أيّ مرض هذا الذي أصابني»(8) ويضيف مفسّرا «سمرة قبيحة تميل إلى الزرقة... جبهتي الناتئة بشكل لافت شاهدة على المعاناة التي عشتها»(9). وطفولة معذبة فقرا واحتياجا «كانت أصابعي الصغيرة الملفوفة في صندل بلاستيكيّ قد أدمتها الصخور والحجارة الصغيرة. وكانت أشواك «البكّ» و«التاسكرة» و«أبو نقّار» تخترق البنطلون الرثّ فتخز بحدّة الفخذين والركبتين والأرداف فأتألم بصمت..»(10)، فينمو فيه كره الأنا «تعاظم الشعور بالنّقمة في داخلي على ذاتي وتنامى احتجاجي على الشّكل الذي أنا فيه»(11). وطفولة تسكنها التفاصيل الدقيقة التي عاشها الطفل بين الأقران لعبا وشغبا ودراسة، وحبّا طفوليّا، وتستحضر ما عاشته العائلة والقرية من متاعب وضنك عيش «بعضنا يفلح أرضه الوعرة ذات المساحة المحدودة فيجني الخيبة تلو الخيبة، والبقية الباقية ترعى عنزات عجاف تعافها

الذئـاب الجائعة»(12) في هذا الإطار نتعرف على حياة طفل عاش الضنك، وعرف وأهله المشـاق والأهوال، وأمكنـه في معمعهـا أن ينتصـر على المـوت بإرادة البقاء وتعاويذ جدّته وشـعوذة أمّه. ولكنها طفولة نبهة ذات عينين مفتوحتين وأذنين واعيتين تلتقطان مسـاقط الكلمـات وتبني منهـا وعيا جنينيّـا «وكانت أصواتهم وهـم يتجادلون تعلو وتنخفض وكنت أسـمع ولا أميّز سـوى بعض الكلمات التي ارتسـمت في ذاكرتي ولم أعرفهـا إلاّ لاحقا، مثـل الفلاحين الفقراء، التشـتّت السكنيّ، الأميّة، الفقر المدقع، الدولة والثورة.. وكلّ مـا أذكره أن وقع أصواتهـم كان جميلا في أذني محبّبا إلى نفسي..»(13) في هذا الفصل يلتفت السرد لماض بعيد يستنشق فيه السجين رائحة أهل القرية الذين ورث عنهم علّة الرفض فـ «يعشق الكرامة والشموخ في وجوه الناس ومشية الناس وكلام الناس»(14).

• **محنة الشـاب: «يبدو أنّ حظي عاثـر وخيباتي لا تنتهي» ص305.**

بانتقـال الحاكي إلى المعهد يبـدأ عالم آخر، يعقد فيه صداقـات جديدة، وتبدأ دائرة الانفتاح تتّسـع عن طريق القراءة ومن خلال أحداث ستشـكّل الصراعات أحـد مكوناتها الأساسـية في التعرّف علـى تناقضات المجتمـع والولوج لعالـم النضال من بابه الواسـع. فهذا التلميـذ المنتقل من «ماطر» يجد نفسـه في يومه الأوّل، إزاء مشـهد غريب؛ التلاميذ يقيّمون أساتذتهم ويرمونهم بالكفر والإلحاد ويتّهمونهم بالفساد والإفساد ويدخلون في صراعات غير متكافئة مع زملائهم. فتكبر دائـرة العنف، وينمو معها وعـي «الأنا» ويصلب عود انتمائه تدريجيّـا، فيتخطّى عتبة الصّدمة بما يلاحظ إلى حدود الوعي بالصراع وحيثياته. وتبدو المحنة في هذه المرحلـة محنة هـذا الوعي الوليـد المحاصر بجيوش الظلمة تضيّق عليه حتّى يختنق فيموت في المهد. لكنّه يفلح في النفاذ وينجح في التمكّن.

وفي الجامعة يعيش الحاكي ثنائية الصحو والمحو، صحو يُبْنَى قراءة ونضـالا يوميّا، ومحو تأتيه مجموعة «التنظيم» في رمز «الأصلع القصير» وتحكّمه في مصائر المناضلين الشـباب واللعب بها مثل قطع الشـطرنج. فيبدو التنظيم مبنيّا بناء رأسـيّا يسـهل عمليّة التسـلّط. فداخل التنظيم نفسه، رقابة وتتبّع وإقصاء مرير وخيانات تدمي القلوب وتدفع إلى الانكسار والسقوط «ذهب كلّ شيء وظلّت هذه الكلمات تدفعني إلى التساؤل: لماذا انحنى الآخرون وسـقطوا؟ لماذا خان الجميع وتخلّوا عن مواقعهم؟ أحاسب نفسي: لماذا تظلّ وحدك تحرس جرحا ليس جرحك، وقلاعا ليست قلاعك»(15) ولعلّ في هذا الشاهد ما يبرر تسمية الرفيق «عبد الرزاق» له بـ «الضحيّة». وهي محنة «صابر» في شبابه فهو يقرأ ويقرأ ويمتلـئ الرأس، ولكنّ دوره النضاليّ يحدّده «الأصلع القصيـر» في أن يكون عين التنظيـم على رفاقه، فيهم يحرّر التقاريـر ويراقب وعليهـم يتنصّت... يمارس عليهم ما يرفضه في عمل البوليس السياسيّ.

في هـذه المرحلة يتجذّر الوعي ويتأسـس الانتماء «سكنت هذه الكلمات أعماقي وعلّمتني كيف تسند ذاتي ذاتي أثناء الوحدة والضعف وغياب الرفيق والسند»(16) ويوازي هذا التجذّر فـي الانتماء، تمتّن البعد التوثيقيّ وتقوية النفس التسـجيليّ في الرواية فتتكرّس بوضوح إحالة مرجعيّة تلبس الحاكي مجدّدا إهاب المؤلف. فلم تعد المسافة بين الواقعيّ والمتخيّل قائمة في ضوء ازدحام الأسماء المرجعية (محمد مزالي/محمد الصياح...) والأماكن المرجعية (ماطر، حيّ التضامن، منّوبة...) حتى اقترب السـرد من الكتابة السـيريّة وانخرط فيها. فتوالت الأسماء مثل المعلّم «صالح الماجري» والأستاذ «أيمن العكرمي» وصالح الشوّاشي والعمّ حمزة وأغاني الالتزام مع الشيخ إمام ومارسال خليفة وسعيد المغربي وخالد الهبر وشعر المقاومة مع درويش ومظفّر النوّاب وأمل دنقل وسعدي يوسـف. تتزاحم على أبواب هذا الفصل الأسـماء الأعـلام التي تحيطـه بنفس مرجعيّ

صريح فتحضر نوادي السّنما وفيلم رضا الباهي « شمس الضبـاع»... فيلبس الأنا لبوس الواقعيّة ويصبح أقرب إلـى الإحالة إلى ذات المؤلف فإذا نحن فعلا أمام عمل يقـوم على جماليّة التخوم فهو هنـاك يقيم على ضفّتي ضمير «الأنا» الإحاليّة le moi والنحويّة le je.

• محنة الحاكي المعتقل

ترصـد الرواية انطلاقا مـن صفحاتها الأولى تجربة الاعتقال، بمقدمة تصوّر همجية البوليس في قمع مسيرة الشارع الكبير، مسـيرة لم تتجاوز عشرين دقيقة ولكنّ آثارهـا الكارثية على الـذات الحاكية امتدّت على 475 صفحـة. لذلك يمعن الحاكي ـ وهـو يعلم أن القارئ الفضولـيّ يتحرّق ليعرف ما يدور خلف هذه الأسـوار العاليـة العاتية (أسـوار السـجن) ـ فـي حكي محنة المتعقلين السياسـيين مركّزا على وصـف ما لاقاه من عذابات: حـرق وإخصاء واغتصـاب حيوانيّ وانتهاك أعراض... تعذيب محليّ ومستورد فاق إبداع جلاّدي النازيّة، يرويها الحاكي بتفاصيل مملّة ولكنها فاضحة، فيها تتعرّى الذات الحاكية أمام القارئ حقيقة ومجازا. محنة ما مثلها محنة عاشـتها الذات الحاكية في سجون سلطة القمع وأقبية التحقيق وافتكاك الاعترافات الزائفة وانسـحاق حدّ «احتراق الطين». ولا تنتهي التجربة إلا وقد حفرت فـي وجه الحاكي ندوبا عميقة، يتلاشـى وجهـه فيها ليغدو في صورة مشـوّهة، قبيحة، تذكرنا بمسخ كافكا.

ومـع ذلك يصـرّ الكاتـب على الكتابـة حيث يتمّ الاحتمـاء بالذاكـرة لمواجهة النسـيان والانمحاء وإن كان على حسـاب الذات المتكلّمة في النصّ، صاحبة التجربـة لأن كلّ حرف تنطق به هو بمثابة الجرح الذي ينـزف ألما. تلخّص الرواية محنـة الراوي في المقطع التالي: «كنت خلال هذه المدّة - فترة السـجن - التي قضّيتهـا هناك كالمقطوع من شـجرة، تجاهلني أقاربي وتناسـاني الرّفاق، وحاولت أنا بدوري لحظة خروجي نسـيان الجميع، بل احتقارهم. وأفرغت ذاكرتي منهم جميعا وقلت لنفسـي مواسـيا: هـذه محنتك وحدك فلتعشها كما يجب. هذا السجن دخلته وهذا العذاب تحمّلته وهذا المسـتقبل الذي كنت تحلم به لم يبق منه سوى سـواد رماده... عايش محنتك أيها البدويّ وكن لها خير عشـير»(17) شاهد يرسـم تقطّع حبال الوصل بالحاكي وانقطاع السبل به حتى لم تبق له بوصلة.

وفي مستوى الوضعية النفسية، تعيش الذات الحاكية مضايق سـيكولوجية كثيرة حتى ليجوز القول إن رواية (وجهان لجثة واحدة) كشـف لضعف الذات المهمّشة وتعرية لواقع العنف الرمزيّ السـيكولوجيّ الذي تحياه نتيجـة الإخفاقـات المتوالية والفشـل الذريـع اللّذين يلاحقانها باستمرار.

• محنة الحاكي الطليق: محنة حارس «الموتى»

بعد السـجن وقف الأنا عاجزا وهنا لا يسـتطيع أن يرى له موقعا خارج أسواره حتى أنه كاد يرجو السجّان إعادتـه إلى حيـث كان «وأنا أتخطى بابـه كدت أقول للسـجّان... أرجـوك أرجعني إلى السّـجن ثانية فما عساني أن أفعل الآن...»(18) وليس أقسى على المرء من أن يرجو العودة إلى سجنه ليداري خيبته عن الناس، ويداري حيرته في مواجهتهم. ليس أقسى عليه من ذلك سـوى أن يختـار له قدر الكتابة وظيفة غسـل الموتى وحراسـتها مخرجا من محنة الاحتياج والفراغ والغبن، و«حسب المنايا أن يكنّ أمانيا». فكيف للموت أن يكون شـافيا من جراحات الخيبة وكلوم الامتهان؟. وكيف للوظيفة التي توسّـط له فيها «سي ناجي» عدوّه الطبقي الذي كان يناضل ضدّه أن تحرره من الغبن والاغتراب؟ لذلـك عبثا حاول «صابر» تجاوز محنته بتفتيش الموتى بحثا عن المال والأشـياء الثمينـة. وإذ يخيب يخاطب نفسـه معزّيا «الزم دودك يا أبا الـدود، فالفقر مكتوب عليك والكدح نصيبك والدنيا معرضة عنك»(19) وإذا

كانت سرقة الموتى تمثّل ضربا من السّقوط الأخلاقيّ للمناضل القديم، فالحاكي لا ينكر ذلك بل يعترف به في صدق عار «أشعر في قرارة نفسي أني تغيّرت كثيرا نحو الأسوإ. نسيت كلّ الذي تعلّمته وسقطت إلى الحضيض، فالسّقوط ليس له آخر أو قرار»(20). في الفصل الأخير حيث يعاشر «صابر» الموتى رمزيّة بعيدة عميقة، تبرز أن السقوط والانحدار ضرب من الموت بالحياة والغياب الحاضر. وذلك هو الوجه الآخر للجثة.

بعد خروج «صابر» من السجن لا نرى لوجوده معنى غير الشهادة على هذا العالم الميّت الحيّ وهذه القبور المفتوحة. فقبل أن يبلغ محطة العودة يعلم موت أمّه حزنا وكمدا، ولحظة تجاوزه عتبة البيت يدرك شلل أبيه بجلطة فإذا هو كالميّت الحيّ. ولا يتجاوز وضع «شريفة» أخته هذه المنزلة بين المنزلتين، فهي تنفق الأيام في خدمة «سي الناجي» ولا أمل لها في الحياة. وصديقه «زايد» الذي خانته الأيام ودارت به الدوائر يمارس الانتحار البطيء ويقطع نياط الهمّ بالكأس حتى تعصف بصحته وينتهي بين يديه على طاولة التشريح الموتى. وهو نفسه تنتهي به المحنة إلى معاشرة الموتى ومصاحبة «نعيمة عرعور» العاملة بمشرحة النساء امرأة صلعاء بلهاء، تثير الاشمئزاز وتدعو القيء. إنّ ما عاشه الحاكي بعد السجن هو عبارة عن رماد ومحنة وهزيمة بحيث لم يبق من المناضل شيء يذكر، سوى تغسيل الجثث وإعدادها للدفن.

لقد حاولت الرواية من خلال شتى المحن التي مرّت بها الذات، أن تبرز المعايب التي تطال الشخصية العربية من خلال الغوص في تركيبتها النفسية العميقة وإطلاق العنان لخواطرها ومنغّصاتها دون أن تتدخّل بكبح جماح بوحها العاري أو تقطيعه. بل إنها تعمّدت أن تجعل الذات راويا وقائما بالأحداث في آن واحد لتمعن إبحارا في أعماقه تعرية لما ترسّب في قاع هذه الذات من الخوف، حتّى أنّه يمكن القول إنّ الذات كما تبدو، من زاوية هذه المحن المعيشة كائنا نصّيا متذمّرا نفسيّا، يعيش على الهامش متخفّيا خلف ظلاله المشوّهة.

لذلك كلّه، إذا أردت أن تبحث عن البطولة بمعناها المتداول في نصّ الصحراوي هذا، فلن تجد لها أثرا، إذ ليس هناك في الشخصيّات من استطاع أن يتغلّب على العوائق التي اعترضت مساره السرديّ. فكلّ الشخصيات مهزومة في واقع الرواية، كأنّما سلط عليها قَدَرٌ محتوم جعلها ترفل في النقائص وتنعم بجحيمية حياة قاسية مُرّة لا ترحم. إن تيمة الانكسار هي التيمة المسيطرة على أبعاد النصّ. ولكن البطولة الحقيقية الغائبة في السطح حاضرة ضمنيّا في قاعه وبين سطوره في بياضه الدالّ ويمكن استجلاؤها تبعا للقدرات التأويلية للمتلقّي. كلّ هذه المحن وتجليّاتها الماديّة وُشومًا على الجسد وتجليّاتها النفسية ندوبًا في الروح، تبرز عنف الذاكرة. فتاريخ الذات كما تنسجه المحن المتتالية تاريخ عنيف. لذلك تسعى الكلمة الجميلة في الرواية إلى تجاوز خطاب العنف الذاتيّ لتخترق الطبقات السطحيّة التي تغلّف سرد الذات والجماعة، وتجعل من كتابة الذات عند الصحراوي، كتابة البوح التي تحفر في الجراح التاريخيّة والجمعيّة، كتابة عن فرح ذاتي وجمعيّ اختنق ذات لحظة. إنها كتابة الذات التي تسرد التفاصيل المؤلمة، اللذيذة التي تشكل بمطرقة النقد عيوب المجتمع وتسائل اللحظة في أبهى تجلياتها عن الأزمة، كاشفة عن مشهد الكرامة الإنسانية المهدورة تحت سطوة التغييب والتعذيب الذي يصفه الصحراوي ويقف عنده طويلا. إنّها دعوة لتجاوز محنة الخوف الذي تغلغل في وجود الذات ولغتها، عبر تكريس يقين الحلم والكتابة، كتابة الذات التي تسرد نفسها بحثا في مصيرها ومصير المجتمع وهويته...

2/1 محنة التـــذكّـــر : «يقول بونوم Bonhomme : « الأنا هي بالأساس ذاكرة»

يكشـف فعل القـراءة انطلاقا من الوضعيـة البدئية أن عمـر الرواية الحقيقيّ (الأحـداث) قصير جدّا، لم يتجاوز لحظات جلوس صابر إلـى مكتبه يتلذّذ حبّات العنب المسـكي بينما يهرب به الخيال عبر الذاكرة إلى شـجون الماضي الأليم، ماضي المحنة تدعو المحنة. لكـن عمرها المجازي يرحل سـنين إلـى الخلف عبر تقنية السـرد الاستذكاري ليحفر في السـير واليوميات والاعترافـات (أذكـر . . . وأذكر . . . «وقد سـقط من ذاكرتي ما دار بيننا» و . . . «وذكر أسـماء كثيرة سقطت من ذاكرتي»).

وبين فعل الجلوس إلى المكتب والاسـترخاء على الكرسيّ الوثير وفعل خضم العنب المسكي الشهيّ ، بين هذين الفعلين المتقاربين تكمن الجراح والشـروخ التي لا تلتئم، إذ تصلنا أحداث الرواية هذه انطلاقا من ذاكرة صابـر الجريحة في ارتباط بما رأينا سـابقا من تجليات المحن وتراكماتها. أنظر كيف يربط الحاكي فعل التذكّر بالتوجّع « . . نتحدث قليلا عن الوقائع اليومية . . . أو ننبش ذكريات الماضي يسقيني مع الكأس ذكرياته واسقيه ذكرياتـي يناولني أوجاعه وأناوله أوجاعي». يمثل فعل التذكر إذن، الوجه الثاني لهذه المحنة فيها تلتقي معاناة السـرد بلذة النصّ، فمعاناة الذاكرة باسـترجاع التجربة وقصّها تمثل محنة بالنسـبة للحاكي لأن ما يحكيه ليس وقائع ممتعة تسليه وتشعره بالنخوة والاتزان. وإنما هي وقائـع مفجعة تنكأ جراحه التي مـا برئت بعد، لذلك كان الحكي في حدّ ذاته ترويضا للذاكرة ووطئا للجمر. يقـول «صابر» عن «صميـدة» راوي «حكاية العكاكيز» ويصف حاله «أحسست أنه تمادى في صمته فخمّنت أنه يكدّ ذاكرته ويعتصرها ليسـترجع بكل دقّة ما انصرم من الأحداث «(25) ليس يسيرا على الحاكي في الرواية أن يسترجع تجارب بهذه المرارة وليس يسيرا على الإنسان أن يتجـرّع ماء الحنظل مرّتين، مرّة وهو يعيش التجربة ومرّة وهو يسـتذكرها. لذلك قرّ السارد أول الأمر أن يمحو الجميع من الذاكرة ويتجنّب آلام الاستعادة «كنت خـلال هذه المدة - فترة السـجن - التي قضيتها هناك كالمقطوع من شجرة ، تجاهلني أقاربي وتناساني الرفاق وحاولت أنا بدوري لحظة خروجي نسـيان الجميع بل احتقارهـم وأفرغت ذاكرتي منهـم جميعا» (26) ومع ذلك يصـرّ الكاتب علـى الكتابة حيث يتـمّ الاحتماء بالذاكـرة لمواجهة النسـيان والانمحـاء وإن كان على حساب الذات المتكلّمة في النصّ، صاحبة التجربة لأن كلّ حـرف تنطق به هو بمثابة الجرح الذي ينزف ألما. ولكنّ السـارد لم يستطع أن يكبت صوت الحكي فيه، ولا أمكنه أن يلفظ هذا الماضي إلا بحكيه ولا هو تمكّن من إفـراغ الذاكرة كما أراد. وهذه لعبة الصحراوي مع حاكيه ينقض قراره «بنسيان الجميع واحتقارهم «فيلزمه حكي ما جرى بكلّ التفاصيـل ويجعل محنته مضاعفة حينما يختـار له أن يرويها بضميـر المتكلم «أنا» وهو اختيار فنّي له جمالياته الخاصّة.

تحدثنـا في القسـم الأوّل عـن العنـوان والمطلع الروائـي وأرجأنا الحديث عن الإهداء إلى هذا الحين، لأن الإهـداء يضعنا مباشـرة في فضاء السـرد وعلاقته بالتأليف، يقول : «إلى أصدقائي الأعزاء الذين فشـلوا في تغيير العالم وتغيير أنفسـهم» (27) وليست الرواية إلا حكيا لهذا الفشـل المزدوج. يسـتقبل هذا الإهداء باعتبـاره خطابا موازيا يلخّص مضمون الرواية ويوضّح الصلات بين المحكـي الروائي والمعيـش. فالإهداء موجّـه لأصدقاء المؤلف الذين فشـلوا، والذين تروي الرواية قصّة فشلهم وتشرّح جثّته التي ذاعت منها رائحة العفن. من جهة أخرى يضعنا الصحراوي منذ الإهداء، فـي مناخات أدب الذات «إلـى أصدقائي الأعزاء. . . «ثـم تأتي فاتحة الرواية لتؤكـد ذلك عبر التزام «صابر» الشـخصية التي تتحمّل مسـؤولية الروايـة على امتداد النصّ، التزامها ضمير المتكلم « بتراخ لا مثيل له أجلس

على كرسيّ وثير دوّار، وفوق ركبتي طبق نحاسيّ عليه عنقود من العنب المسكي الشهيّ، ترفع أناملي حباته إلى فمي حبّة حبّة، وعيناي الحائرتان المشدوهتان على جثتي فوق الرصيف تهاجمها جيوش الذباب الأزرق، تحيط بها جرذان وفئران، والدود الأبيض ينهش طراوة الأمعاء والمعدة، والناس يمرون وأياديهم على أنوفهم وعيونهم لا مبالية...»(28).

تكمن قيمة الإهداء فيما يعنينا هنا، في أنّها تخلق لبسا مقصودا بين الكاتب والحاكي من خلال إسناد فعل السرد مباشرة بعد ذلك إلى «الأنا» الذي يتولّى حكي قصّته. يتمّ السرد في «وجهان لجثة واحدة» بضمير المتكلم، وهي وضعية تدفعنا للتساؤل عن الاعتبارات الدلاليّة للحاكي في المؤلف باعتباره ماسكا للخيوط ومنظما لها: «بتراخ أجلس.. وعلى ركبتيّ... ترفع أناملي.. وعيناي الحائرتان...» فكأن المتكلّم في الإهداء هو الذي يواصل التلفّظ في متن النصّ وبذات الصيغة.

صيغة الحكي	صيغة الإهداء
«بتراخ أجلس... وعلى ركبتيّ... ترفع أناملي... وعيناي الحائرتان...»	إلى أصدقائي الأعزاء الذين فشلوا في تغيير العالم وتغيير أنفسهم»
لا يشعر القارئ بتبدّل الأصوات بين الصفحة 6 والصفحة 7، بل يوقر في أذنه أن ذات المتكلم في الإهداء (وهو المؤلف) هو من مازال يخاطبه في متن الرواية (هو الحاكي) وهو أمر «يوهم» بالمطابقة بين المؤلف والحاكي وبشكل ضمنيّ يرسم أفقا قرائيا معيّنا هو على صلة مباشرة بجماليّات الأنا.	

إنّ هذا الالتباس أو «التلبيس» يدفع إلى التساؤل حول هويّة هذا «الأنا» المتكلم وأثرها في هوية النصّ ذاته. تضعنا «وجهان» منذ العنوان والإهداء والمطلع في موقف انفجار الذات (وجهان) ومن ثمّ انفجار الكتابة (كتابتان). تشرع الأنا في البحث عن الذات من خلال محاورة «جثة» وكأنها تعيد كتابة «عبد الكبير الخطيبي في «الذاكرة الموشومة» (29). هذا الحكي لتاريخ الذات لا يتعدّى البحث عن هوّتين هويّة «الأنا» من خلال كتابتها، وهويّة أدبيّة (إبداعيّة) هي هويّة الكتابة ذاتها.

وبعد ذلك يمتدّ حضور الأنا على كامل فصول الرواية الستّة بشكل طاغ. ورغم مراوغة السرد من خلال إيحائه بالبعد المرجعيّ للنصّ الروائيّ استنادا إلى الإهداء، يلعب الخيال دورا مهمّا وفاعلا في تشكيل الصورة الأنويّة للحاكي، وإقامة جسر من التواصل بين المنتج ومنتجه الإبداعيّ. ولكنّه خيال واع، فالكاتب على وعي تامّ بخصوصيّة إقحام ذاته وسردها روائيّا في نصّ يحيل إلى أناه. يدعم ذلك خارجيّا ما يمكن أن نقرأه هنا وهناك من آراء ومواقف للكاتب نفسه «تناولت في «وجهان لجثة واحدة» الحركة الطلابية التونسية وتحديدا قوى اليسار الثوري الحالم في تفاعله مع النظام الدكتاتوري البوليسيّ من 1988 حتى 1991 وهي فترة تواجدي في الجامعة التونسية»(30).

2) متعة القارئ

في تلك التخوم بين أنا المؤلف وأنا الحاكي تولد الرواية فنّا ومعنى. فعينا الحاكي الحائرتان في مطلع الرواية تنقلان الحيرة إلى القارئ، وعيناه المشدوهتان تصنعان الدهشة في متقبّل النصّ الروائي من خلال هذا المشهد الغريب الذي يجعل من الحاكي حيّا يسترخي على كرسيّ وثير ميّتا تنهش الديدان جثته. فإذا هو هنا (في المكتب) وهناك (على الرصيف) في نفس الآن. وإذا هو حيّ ميّت في ذات الزمان. إن هذا الإغراب والإدهاش الذي تمارسه الذات الحاكية مقصود به شدّ انتباه القارئ وافتكاك إعجابه ذلك أن «الغرابة أمّ

الإعجاب» كما تقول العرب. يضعنا هذا الحضور المزدوج بين المكتب والرصيف بين الحياة والموت أمام الوجه الأوّل لانشراخ الذات الحاكية وعدم انسجامها، ازدواج يجد صداه في الكتابة الروائية التي تعيش تمزّقا هي الأخرى بين التسجيل والتخييل، بين المرجعية الواقعية والمرجعيّة اللغويّة ممّا يفتح الرواية على أفقين أفق السيرة في مرجعيّتها وتسجيلها، وأفق الرواية في تصويرها وتخييلها ويعيدنا إلى ما ذكر أوّلا من تنزّل «وجهان» في إطار ما يعرف بـ «أدب التخوم» وما يسمّيه رشيد بنحدّو «جماليّة البين بين» (31).

لكنّ هذا العجب المعجب، يولد في رحم الذاكرة التي تستعيد ذلك الماضي المرير مضيفة إلى محنة الذات في عيش تلك الأحداث المرّة محنة جديدة هي محنة تذكّرها. فالجراحات العضوية قد تلتئم مع الأيّام، لكنّ ندوب الجراح النفسيّة، تظل عالقة وموشومة يعاودها النزيف كلما تحرّكت الذاكرة في اتجاه استحضار اللحظات المرتبطة بها وبأحداثها. تلك هي العلاقة بين الذاكرة وجراحاتها، في عمق كل جرح عضويّ أو نفسيّ تاريخ منسيّ توقظه الذاكرة وتقيّده بالكتابة.

وهو اختيار يتمسّك به المؤلّف رغم أنه يحمّل الحاكي مكابدة هذه المحنة، يتمسّك به من أجل مضاعفة حالة التحفّز لدى القارئ، إذ يختار الصحراوي هذا النمط في حكي الرواية لأنه يعرف أن منسوب الفضول لدى قارئه يرتفع حين تكون النّصوص من جنس «الأدب الذاتي» الذي يسرد تفاصيل حياة الكاتب، وأسرارها، وجزئياتها، ومراحلها، لتقارب حالة الشغف بالقراءة، حالة استمتاع بالاستماع لحصص اعترافات هامسة أو عالية النبرة، يدلي بها الكاتب في لحظة مصارحة ومكاشفة تخفّفا من ثقل الذنوب والكروب وبحثا عمّن يقاسمه الهموم. لقد استرجع الروائيّ القارئ إلى عالمه، وورّطه توريطا جميلا وشدّه إلى عالم محنته المرّة بحنكة الأدباء فتكفي تلك « الأنا» الحاكية والساردة والمتكلمة أن تكون مزروعة في نصّ «وجهان لجثة واحدة» لتكون كلمة مرور يعبر بها القارئ بكلّ يسر إلى عالم كاتبه، ويستبطن مكامن دواخله ومجاهل نفسه.

ورواية «الأزهر الصحراوي» زاخرة بالحركة، وبالأحداث... تتقاطع فيها عدّة مسارات، وتعرف عدّة تجاذبات وتعرّجات.. فيها استحضار لحقبة من تاريخ تونس، وفيها تصوير الحياة الناس في «الأرياف» وفي العاصمة.. وفيها أيضا تعريج على حياته هو الشخصيّة... لا أحد من القرّاء يمكنه أن ينكر على الصحراوي براعته في السّرد بتلك «الأنا» المتكلمة صادقا ومعبّرا وحميميّا... ولم تكن الرواية لتكون بذلك البهاء، وبذلك الوهج، لو كانت منسوبة لضمير غير ضمير الأنا.. ولأنّ « الصحراوي» كاتب مجيد، فلم يكن ليختار، وقد كان بإمكانه أن يفعل، ضميرا غير « الأنا» يسرد به محنته... ولو فعل، فلن تكون بتلك القوة، وبذلك الصّدق، وبذلك التدقيق.

فكان الصحراوي في «وجهان» - و«أراجيف» (33) أيضا - من الكتّاب النبهين الذين أحسنوا استغلال ملكات القارئ في الفضول فاشتغل عليها، ووظّفها، مستقرئا أفق انتظاره.. جاعلا من نصوصه الرّوائيّة منسوبة إلى ضمير المتكلّم «الأنا»، لتبدو قريبة جدّا، أو متماهية مع شخصيّة المؤلّف... لذلك بدا لنا السرد الروائيّ عنده متنزّلا في هذه المنطقة، منطقة الذات المبدعة الواعية بأهميّة سرد الذات وما توفّره من جماليات... يدرك الصحراوي من خلال ما تظهره أعماله السرديّة ما يتمتّع به ضمير «الأنا» الرّاوي من مصداقيّة لدى القارئ... وما يوفّره هذا الضمير للكاتب من مجالات أرحب للتعبير من خلال الانتساب لهذا الضّمير الحيّ والحميميّ، المرن والمناسب. لذلك يلتزمه ويجري روايته عليه، ناقلا إيّاه (ضمير السرد) من الداخل إلى الخارج ومن الذات في تشظيها وانقسامها إلى الذات

في حيرتها وأسئلتها ، محوّلا إياه من المفرد إلى الجمع ليكون ضمير « نحن » ناسخا للسرد وصانعا للفعل في المرحلة الأولى من الاسترجاع الحدثيّ ، فيما سيؤسّس لمدار الغربة والاغتراب في مراوحة بين الاندماج والانفصال ، بين حميمية الانتماء ووحشة الفردية : إني لم أفهم حتى هذه الساعة نوع الجريمة التي ارتكبتها لما تظاهرنا في الشارع الواسع مدّة لا تزيد عن عشرين دقيقة؟ فأين الخطر الذي نجم عن هذا العمل ؟ وأين الأذى الذي ألحقناه بمصالح الشعب والمجتمع المدني والأمة ؟ (3+) يوازي هذا الانتماء حالة من الانقطاع والتوحّد جاءت نتيجة لتجربة الاعتقال ومراجعات الذات في هذه المرحلة « كنت خلال هذه المدة –فترة السجن – التي قضيتها هناك كالمقطوع من شجرة، تجاهلني أقاربي وتناساني الرفاق وحاولت أنا بدوري لحظة خروجي نسيان الجميع بل احتقارهم «هنا ننتقل من «النحن» إلى «الهم» من الانتماء إلى الاغتراب تأكيدا لمنحة هذه الذات التي انتهت غريبة عارية في صقيع هذا العالم.

وفي مقابل الانتماء عبر ضمير المتكلّم الجمع، من المسيرة إلى السجن والتحقيق، من الشارع الكبير إلى عالم السجون والزنزانات المغلقة، يساعد ضمير المتكلم الفرد الحاكي في الغوص في بواطن البطل من خلال الحوار الباطنيّ : عاد إليّ، بعد التأمل العميق، بعض التماسك والتوازن، وقلت بصوت مسموع، كمن يقنع أحدا بجانبه : صحيح إني أكره نفسي وأشمئز من قبحي وقصر قامتي وضخامة رأسي. . . سأجعل الجميع ينظرون إلى عقلي وكفاحي لا إلى منظري وشكلي، سأسهر الليالي من أجل ذلك، وسأضاعف جهودي في النضال، وسأرفع لواء التنظيم عاليا حتى تتحقق الثورة. . . والبارز في هذا المستوى أن ما توضّح في مستوى محنة المعايشة يميل بـ «صابر» بطل الصحراوي إلى عدم الانسجام الذاتيّ فهو «منذ البدء يسعى إلى التغلّب على إحباطات كثيرة بعضها في صلة بالذات وبعضها في صلة بالانتماء السياسيّ وبعضها الآخر في صلة بالمنشإ المتواضع».

ومن جماليات السرد الأنويّ في رواية «وجهان» إمكانات التحويل وتبادل أدوار الحكي كلما كانت الحاجة إلى ذلك : في الفصل الثاني (مدينة العكاكيز القصيرة) يلجأ الحاكي إلى «صميدة» راو ثان، فينسحب الحاكي من المشهد المباشر للسرد ويفسح المجال لإحدى الشخصيات لتقوم بدورها بمهمّة الحكي، حكي قصّة مدينة العكاكيز ويتحوّل هو إلى محكي إليه يستقبل الحكاية ويبثها في الآن نفسه أو بهذا يتمّ إيهامنا. كأن الحاكي وقد أشقته حكاية «احتراق الطين» بما فيها من مرارة المعاناة ووجع الاسترجاع يطلب الاستراحة من محنة الحكي فيجد في «صميدة» رفيقه في السجن عونا على عذابات السرد. ويستثمر ضمير الأنا في عمليّة التشريح والنقد إذ يمكن اختيار هذا الضمير في عرض تجربة صابر داخل التنظيم من تحوّل الحاكي إلى ناقد يسرد التجربة وينقدها من داخلها. ففي الفصل الخامس «كفاحي كفاحهم» ، يضيء الحاكي بعمق نقديّ تجربة تسييس الحياة الجامعية من الداخل من خلال ثنائية الانتماء والانتهاز في سلوك الرفاق، وثنائية الالتزام والتفسّخ التي وسمت مرحلة الثمانينيّات وحقيقة الممارسة السياسيّة داخل التنظيم لا يوجد عدل في التنظيم، لم جعلني الأصلع القصير مجرّد خطّاط يعيش في العتمة، لماذا جعلني عنصرا سريا أنقل البريد وأتجسّس على رفاقي في البيت والجامعات». وهو بحكم انطلاقه من تجربة الذات داخل التنظيم يمكن أن يعطي النصّ الروائي قيمة إضافية تتّصل بالتوثيق لمرحلة ثريّة من تاريخ تونس السياسيّ والاجتماعيّ: فلا بدّ أن نشير إلى أنّ القيمة النقدية لهذا العمل تكمن خاصة في سعيه إلى استيعاب مرحلة كاملة بمختلف أوجهها، فالنقد لم يتوجّه لذوي السّلطة والنفوذ فحسب بل كذلك لدوائر التنظيمات والحلقات اليسارية التي جعلت من

الجامعة فضاء لنشاطها، فقد يبدأ من أساليب العمل ليصل إلى صلب العلاقات التنظيمية بما فيها من فوقيّة وانحراف وتداخل بين مصالح شتى «والنقد لم ينصرف إلى التنظيم وقيادته فحسب، بل كان نقدا للذات الفرد، فرغم أن الذات هي المتذكرة والسّاردة والناظرة إلى الماضي بعين الحاضر، والحاكمة عليه من زاوية الذات، فإنها حكمت على نفسها بالسلب، والدارس لرواية «وجهان لجثّة واحدة» يلاحظ بوضوح جلد الحاكي لذاته، ونقده لمسيرة حياته، فلم ينكر انتماءه المتواضع ولا هو أخفى بؤسه وحاجته ولا هو برّر فشله وخيباته المتوالية. ونعتقد أن ذكره لحظات الحرمان وفترات البؤس والشقاء وأيّام الكفاح والتحدّي، قوّى إيمان القارئ بصدق التصوير وحرارة التعبير. إن الأنا الحاكية رغم كونها عالمة وعارفة بكلّ التفاصيل، فقد ظلت محترمة قواعد اللعبة السردية. فالإستراتيجية السردية التي قامت عليها الرواية تستثمر نظاما سرديا يعطي للذات حقها في التكلّم (عبر ضمير المتكلّم الفرد «الأنا») والتعبير عن أناها سواء عبر السرد المنسوب إلى الذات المتكلمة أو من خلال مونولوغات داخلية تشكل وحدات متميزة داخل النص الروائي، تساهم في تجلية ذلك الصراع الدفين الذي يهز الكيان ويعمق الأسئلة التي تحاصر الذات دون أن تخفي عن القارئ أيّ أمر يمكن أن يزعزع ثقته بها، ويشوّه صورتها لديه. وهي إستراتيجية رفعت من منسوب الصدق في الرواية ودعّمت ثقة القارئ في واقعيّتها: أصغ إلى الأنا تحاور ذاتها وقد جرّدت منها ضميرا آخر تخاطبه: وقلت لنفسي مواسيا: هذه محنتك وحدك فلتعشها كما يجب... هذا السجن دخلته وهذا العذاب تحملته وهذا المستقبل الذي كنت تحلم به لم يبق منه سوى سواد رماده... عايش محنتك أيها البدوي وكن لها خير عشير «فيتجلى وجهان للذات متواجهين(أنا / أنت).

الخلاصة:

في رواية «الأزهر الصحراوي»، ترتبط المحنة بالمتعة ارتباطا لا انفكاك له: فإذا كان التعرّي محنة الحاكي الكبرى (أُنظر فصل احتراق الطين)، فإنّ التلصص على الحاكي وهو يتعرّى متعة القارئ الكبرى... ولقد أتاح الصحراوي في نصوصه للقارئ فرصا كثيرة لكي يتمتع بهذه اللّذة.. تجلّى ذلك في كلّ فصول رواية «وجهان لجثة واحدة» حيث كان الحاكي عاريا جدّا، صريحا جدّا، جريئا جدّا. ولقد ازداد النصّ توهّجا بتلك «الأنا» الحيّة، الطاغية، وازدادت الرواية بهاء بذلك الصدق السرديّ والعفوية الحاكية. حتى أن الرواية في تقديري، تدين في قسم كبير من جماليّتها إلى هذا الحضور المتوهّج للذات الحاكيّة في النصّ:

- إن اعتماد ضمير «الأنا» في رواية «وجهان لجثة واحدة» جعل الحكاية المسرودة مندمجة مع روح المؤلف وألغى ذلك الحاجز الزمنيّ الموجود بين زمن السرد وزمن السارد ظاهريّا على الأقل. فيبدو للقارئ واضحا أنّ الزمن السرديّ واحد مندمج بحكم تخفّي المؤلف وراء الشخصيّة التي تسرد عمله.

- إن ضمير المتكلّم قد قرّب القارئ، في ما لمست، من العمل السردي وجعله أكثر التصاقا به، موهما إيّاه أن المؤلّف فعلا هو إحدى الشخصيات التي ينهض عليها النصّ الحكائيّ، فهذا الضمير ألغى الوسائط الموجودة عادة بين القارئ «وبين ما ينقل إليه من أحداث وشواهد وأقوال. لذلك متّن اعتماد الصحراوي هذا الضمير العلاقة بين الشخصيّة والقارئ، فجاء السرد في صيغة الضمير المتكلّم المفرد (أنا) وسيلة لتخيّل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة».

- إنّ ضمير المتكلّم الفرد، كما بدا لي في رواية الصحراوي، وفّر للكاتب إمكانات سرديّة عريضة سمحت له بالحفر عميقا في أخاديد الذات والسفر في زواياها المعتمة بما يتناسب وأدب السجون من ناحية

تركيزه على ما يتركه التعذيب من آثار نفسيّة مدمّرة، لا يمكن إجلاؤها دون هذا الضمير وإمكاناته. ذلك أنّ ضمير «الأنا» يحيل على الذات خلاف ضمير الغائب مثلا، الذي يحيل على الموضوع فـ (الأنا) مرجعيّته داخليّة (جوانيّة) في مقابل مرجعيّة (الهو) البرانيّة، وليس سواء ضمير يسرد ذاته وآخر يحكي سواه، ضمير منطلقه من الداخل نحو الداخل طورا ومن الداخل نحو الخارج طورا، وضمير آخر منطلقه من الخارج نحو الخارج طورا، ومن الخارج نحو الداخل طورا.

- إن ضمير المتكلم المعتمد في رواية الصحراوي بدا لنا أنسب الضمائر في مثل هذا السرد لأن ضمير «الأنا» أكثر تحكّما من الضمير الغائب في مجاهل النفس، وغياهب الرّوح، إذ أنّ ضمير سرد المناجاة هو الذي يستطيع التوغّل في أعماق النفس البشريّة فيعرّيها بصدق، ويكشف عن نواياها بحقّ ويقدّمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون. وهو مطمح «وجهان لجثة واحدة» تعرية هذا «الحيّ الميّت»، وفضح قاتله الذي يسير في جنازته.

في المقابل، إن صفات الفضول والتحفّز والترّبص، صفات في القارئ ترشّحه للإقبال على القراءة والاستمتاع بها، خاصّة إذا نجح النص في وعي هذه الصفات واستثمارها فنيّا فيما يغري المتقبّل ويشدّه ويمتعه. و«الأنا» هي إحدى الآليات الفنيّة والحيل الجماليّة التي قد يستخدمها الحاكي في المناورة على القارئ قصد إمتاعه. وقد نجح النصّ في مخاتلة قارئه عبر تقريبه منه وتوريطه فيه من خلال ضمير «الأنا» فازدادت متعه وتنوّعت:

- متعة القراءة، وحبّ الاطلاع والفضول؛ تجلّت في منح القارئ إذنا بدخول العالم الحميميّ الخاص بشخصيات تتألم وتتشوّه وتتعرّى بقسوة وعنف.

- لذّة التخييل والتصوير والإحالة، إذ ترسم الرواية صورا صادقة من الكفاح الإنساني، تعيشه الأنا وفقا لإجراء فنيّ قائم على ثنائيّة التسجيل والتخييل «ما جعلني أختار هذا المضمون، الجانب التاريخي والتوثيقي باعتبار أن الحركة الطلابية التونسية لم تدرس تاريخيا ولم يتعامل معها إبداعيّا رغم ريادتها للنضال الطلابي في العالم» ولكنّ المهم هو ما سيعمد إليه المؤلف فعلا لتنفيذ خطته بالأجرأة الفنية الخالصة، حيث ستتحوّل سيرة الشخص الواقعيّ (التسجيل) إلى قصة تسرد بالأدوات الروائية (التخييل) فيرقص «الصحراوي» أناه بين الضمائر؛ المتكلم والمخاطب خاصّة، وينتقل في زاوية النظر من العين المبصرة الشاهدة إلى البصيرة الواعية، يتراوح بين التعيين والايحاء، وأقوى عدّته صنع السرد بوشيجة التحبيك وضمان استمراره بحبكة التشويق كي يضمن القارئ، ويوفّر له ما يستطيع من إمتاع، فأيّ قيمة لسرد لا يمتع؟

لا شكّ، أفلح الأزهر الصحراوي في الانتقال الانسيابي بين نسق التوثيق ونسق التخييل، وأتقن اللعب على حبلي السيرة والرواية وكيفما كان الحال فقد نجح في استدراج القارئ إلى لعبته، وإيهامه حدّ تصديق «أكذوبته» بواسطة فنّ القصّ، أي فنّ الملاعبة، فيها إغراء وسحر وتليين غرضها الايقاع بالقارئ.

- لذّة التعاطف والتعاطي بإيجابيّة مع الأثر المكتوب ومع شخوصه، ذلك أن المبالغة في التفاصيل والمشهدية المتعلقة بتجارب الألم والاضطهاد، يحوّل القارئ إلى متلصّص يمارس رغبة مراقبة حميميّات الآخرين في تعاطف مع قضاياهم (التي هي قضاياه) قضايا الحريّات.

الخاتمة:

رواية «وجهان لجثة واحدة» عمل ممتع وعميق ومؤلم في نفس الآن، فهو يستضمر انكسارات الذات ويبوح بجروحها الثخينة الثاوية خلف الظلال.. رواية تكشف المستور وتقول على لسان حاكيها (صابر)

وبرامجها السـرديّة وشـخوصها ما لا يستطيع أن يقوله الفرد عـن حياته العادية. . . إن متاهـة الحاكي داخل هذا العمل الروائي تقود القارئ صوب كمين الاعتراف بالهزيمة أمام وحل الإحباطات الذاتية النابعة من المحيط المسـتنقع. فتصبح الرواية معتركا للوصل بين الكاتب والمكتوب والمتلقي، تجمـع بينهم كلّهم وعثاء البوح الصريح عن أحاسيس دفينة مشتركة، عن تفاعل الذات مع الواقع والجماعة. سـاحة المسرود في هذه الرواية بلسـان المتكلم « الأنا» تعرّي نواقـص الفرد ومعايب الـذات وتصـوّر الهاوية التـي تنزلق إليها الشـخصية العربيـة خصوصـا، في إطـار الهزائـم المتنوّعة التي تحيـط بها والإكراهات اليوميّة التي تسـتنزفها. وفضاء المقول السـرديّ في غالبيته ينبني على التداعي والتذكّر والاسترجاع واسـتنطاق المشاعر والأحاسيس الداخليّة القصيّة مسـتفيدةً من إمكانات أشكال كتابة الاعترافات والسيرة واليوميّات. وهذه الأشكال كلّها تضمن إضاءة ملامح الذات وتكشـف ظلالهـا الداخليّة المعتمة التي تنفلت أحيانا مـن الرمزيّ والتعبيريّ لتصلنا بالمباشـر والتقريريّ. ويتفاعل الكل ليجعـل هذا النص الروائي سيرة لانطفاء الشـخصية العربية وتسرّب الوهج خارج أنفاقها ومسالكها. لكنّ هذا العمل الروائيّ يبني، خلال ذلك كله، جماليّة قائمـة على عفويّة الذات في تعرّيها وانكشافها. . . جمالية يكتشفها القارئ إن تساءل بمكر التلقّي: ماذا لو كتب الصحراوي «وجهان لجثّة واحدة» ونسـب البطولة لضمير غير الأنا، وأثّث نصّه بشخص غير شـخصه، ووضع الكلام في فـم غير فمه (ضمير «الهو» مثـلا). . . قد ينتج رواية رائعة وراقية أسـلوبا ولغة، وأدبـا. . . ولكنّها لن تكون في وهج «وجهان» وهي تُـرْوَى بضمير المتكلم، ولا فـي ألقها، ولا في صدقها، ولا فـي حميميّتها، ولا في عفويّتها، ولا في اندفاعهـا. . . ولا في إنسـانيّتها المكتوبـة بدم «الأنا» الحاضر والحيّ والمتكلّم. . . وهو سرّ جمالها. عفوية واندفاع حميم يبرزان الصورة القاتمة للشخصيّة العربيّة وما يعرقل خطوها نحو القبض على الأسئلة الحقيقية والرهانات الهامة الجوهريّة. وبنفس الحجم تبثّ أسئلة محوريّة في المتلقّي وتسـتفزّ فضوله، وتشخّص بطريقة مؤلمة محنة الذات وصراع الشخصيّة في طريقها الوعر نحـو الوعي والصحو. وهي فوق كلّ هذا، فخّ للقراءة واسـتدراج قاس نحو جحيم الكتابة والتلقّي. إنّ النصّ الروائيّ في «وجهان لجثّة واحدة» كائن حالم رغم ألمه يتمـدّد ويتقلّص تبعا لما يرتج فـي الذاكرة والروح من أراجيج فعل التلقّي وأسـرار توقـه، إننا في هذا العمل أمام الإنسـان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل الخروج من مأزق التفرد، ومحنة التسلّط.

الهوامش والإحالات

(1) -الصحراوي الأزهر بن الحبيب، 2007، وجهان لجثة واحدة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص 309
(2) - نفسه، ص 395
(3) -نفسه ص 395
(4) -نفسه ص 395
(5) -نفسه، ص 7
(6) -نسبة إلى السعير
(7) - أنظر الإهداء

(8) -الرواية ، ص 272
(9) -الرواية ، ص 273
(10) -الرواية ، ص 175
(11) -الرواية ، ص 275
(12) -الرواية ، ص 164
(13) -الرواية ، ص 168
(14) -الرواية ، ص 154
(15) -الرواية ، ص 258
(16) -الرواية ، ص 258
(17) -الرواية ، ص 309
(18) -الرواية ، ص 396
(19) -الرواية ، ص 436
(20) -الرواية ، ص 470
(25) - الرواية ص 81
(26) - الرواية ص309
(27) - الرواية ص7
(28) - الرواية ص9
(29) Abdelkebir Khatibi - La Mémoire Tatouée, Okad, 2007
(30)- حوار مع الأزهر الصحراوي، جريدة الشروق التونسية بتاريخ 01 - 03 - 2011
(31) - رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، 2011.
(33) - أراجيف: رواية جديدة للصحراوي صدرت عن الورقة للنشر، تونس 2011
(34) - سلوى السعداوي، الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلّم، دار تونس للنشر، 2010 ص 37 وما بعدها
(35) - الرواية ص 218
(36) - محمد الجابلي، هجاء الواقع ورثاء الذات في وجهان لجثة واحدة للزهر الصحراوي، مداخلة في ندوة الكتّاب الأحرار، 29/ 6/ 2008
(37) - الرواية ص 273
(38) - حوار مع الأزهر الصحراوي، جريدة الشروق بتاريخ 01 - 03 - 2011

شعرية الفضاء في كتاب «الجليس و الأنيس»(1)

عبد الستار الجامعي/ باحث، تونس

■ المقدّمة

يعود اهتمامنا بالفضاء في كتاب «الجليس والأنيس» إلى سببين رئيسيين، أولهما هوندرة الدراسات النقدية التي تُعنى بالمكان باعتباره عنصرا من العناصر المكوّنة للخطاب القصصي، وذلك في مُقابل ما يشهده عنصر «الزمان» من عناية واهتمام كبيرين من جانب النقّاد. وأمّا ثاني هذه الأسباب فهوالثراء الواضح الذي عرفته الأمكنة في «الجليس والأنيس» ممّا جعل من البحث في تنوّع هذه الأمكنة ودلالاتها في هذا الكتاب أمرا جديرا بالتتبّع والتقصّي.

1 - الفضاء في الخطاب القصصي عموما

يُمثّل عنصر المكان/ الفضاء - ونفضّل استعمال كلمة «فضاء لأنّ الفضاء موصول بالأمكنة ولئن كان أوسع منها»(2)- ركيزة أساسية في الخطاب القصصي، ويحتلّ فيه مكانة هامّة لا تقلّ قيمة عن عنصر الزمان. وبالرغم من أنّ العديد من النقّاد قد غضّوا الطّرف عن عنصر الفضاء ومدى مساهمته في تحقيق انسجام الخطاب القصصي وتماسكه معتبرين أنّ «طريقة وجود أثر أدبي هي فعلا وفيما يظهر زمنية بالأساس»(3). فيما اعتبر شقّ آخر أنّ دراسة المكان هي -بالنسبة إلى المنشغلين بالخطاب القصصي- دائما ما تُعدّ ثانوية الأهميّة إذا ما قيست بدراسة الزمان»(4). إلاّ أنّ هذا التغافل عن منزلة المكان لا يُمكنه أن يمنعنا من تسليط الضوء على الدور الذي يلعبه في الخطاب القصصي، خاصّة إذا علمنا أنّ لا أحداث ولا شخصيات يُمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، إنّما هو«المكان» الذي يضمن وجود هذه الشخصيات ويسهّل عليها حركتها. فالقصّ، إلى جانب كونه «يتميّز بكثافة زمانية، يتّصف بكثافة مكانية أيضا»(5). وهكذا فإنّ الخطاب القصصي عموما، ومثلما يتطلّب نقطة انطلاق في الزمن، فإنّه يستوجب، بالضرورة، نقطة انطلاق في المكان. وقد قال سيبويه «أنّه إذا قال [قائل] «ذهب» أو«قعد» قد علم أنّ للحدث مكانا وإن لم نذكره»(6). فهذا الارتباط الثُلاثي الإلزامي بين المكان والزمان والحدث هوالذي على ضوئه سيُقاس مدى انسجام الخطاب القصصي وتماسكه، وهوالذي عليه ستدور العمليّة الإبداعية برمّتها.

ولئن عرّف بعض النقّاد المكان بأنّه « الديكور الذي يتحرّك أبطاله داخله لكي يُتيح لنا أن نراهم رؤية جيّدة»(7)، فإنّ القارئ الفطن مُطالب - عندما يقرأ النصّ- بتجاوز الفضاء الجغرافي للمكان (Espace géographique) وقراءته قراءته سيميوطيقية حتى يتسنّى له النفاذ إلى علامات الفضاء وإعطاؤها أبعادا ودلالات معرفية وتأويلية جديدة. وهو ما من شأنه أن يُساهم في فهم النصّ فهما جديدا. فالفضاء، بالتالي، «ليس فقط هوالمكان الذي تجري المغامرة المحكية فيه ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها»(8).

ولعلّ هذه النظرة الجديدة للفضاء من شأنها أن تُكسبه قيمة إضافية جديدة تكفّ على اعتباره مجرّد وعاء يحوي عمل الشخصيات. ذلك أنّه أصبح - من منظور النقد الغربي- عُنصرا حكائيا قائما بذاته.

2- الفضاء ورمزيته في «الجليس والأنيس»

تعود فرادة كتاب «الجليس والأنيس» بالأساس إلى كونه كتابا ثريّا من حيث الأماكن التي يُصوّرها. وهي أماكن متنوّعة من الأكبر والأوسع، إلى الأصغر والأضيق، ومن أماكن مرجعية (Referentiels) إلى أماكن رمزية (Symboliques). ولعلّ في هذا التنوّع ما يُغري في حدّ ذاته بدراسة هذه الأماكن وبحث المغزى من وراء استدعائها دون غيرها من قبل المؤلّف. وأوّل ما يُمكن أن نُلاحظه من وراء توظيف هذه الأمكنة أنّها بداية أمكنة واقعية مرجعية وهذا ما من شأنه أن يُثبّت الخطاب المحكي في الواقع ويشدّه إليه.

ونظرا إلى هذه الكثرة التي تتميّز بها الأمكنة في «الجليس والأنيس»، وحتى يتسنّى لنا تصنيفها وإبراز الدلالات التي ترمز إليها، فإنّنا سنتوخى التمشّي الذي اتّبعه صاحبا كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» في الفصل المخصّص للاستعارات الاتّجاهية (Metaphors orientational) (9)، اللّذان ربطا مشاعر الشخصيات وأحاسيسها الايجابية بالارتفاع والعلوّ والضّيق والاتّساع، مثلما ربطا، في المقابل، مشاعرها السّلبية بالانخفاض.

أ - الفضاء الوافر

وذلك من قبيل مجالس الأمراء وقصورهم، وهي فضاءات تمور بالحركة والحياة، تعكس ما بلغه ذلك العصر من ازدهار، وما تتمتّع به تلك الفئة التي تعيش تحت سقف هذه الأمكنة من رفاه. فهي أماكن توحي، على حدّ تعبير يوري لوتمان، «بالدفء والألفة والحماية حيث يتمّ التعارف بين الناس»(10)، وهذه النوعية من الفضاءات موجودة بكثرة في «الجليس والأنيس»، من ذلك قوله في خبر «ليلى الإخيلية ووفودها على الحجّاج»: «كنتُ عند عنبسة إذا دخل على الحجّاج، فدخل يوما ودخلت إليهما وليس عند الحجّاج غير عنبسة، فقعدتُ فجيء الحجّاج بطبق فيه رُطب، فأخذ الخادم منه شيئا فجاءني، ثمّ جاء بطبق آخر حتى كثرت الأطباق، وجعل لا يؤتون بشيء إلاّ جاءني منه بشيء»(11).

إنّ السّمة اللافتة في هذا الشاهد هي الترف والبذخ اللّذان كانت تشهدهما مجالس الخلفاء في العصر العبّاسي، وهوما يعكس المكانة التي يحظى بها الحجّاج في عصره. يقول يوري لوتمان «قُلْ لي أين تحيا أقلْ لك من أنت»(12). فتعمّد المؤلّف وصفه الفضاءات المغلقة واخراجها على هذه الشاكلة قد يتجاوز بها من العالم المادّي المكوّن لها إلى اللاّمادي لتُصبح هنا رمزا إلى نوعية الحياة التي تحياها هذه الشخصيات. ولتتحوّل هذه الفضاءات إلى مرآة من شأنها أن تعكس «رقّي هذه الطبقة الاجتماعية مثلما من شأنها أن تُعبّر عن حالتهم الاجتماعية المتدهورة»(13). فمن خلال وصف مجلس الحجّاج يُمكن أن نفهم شخصية هذا الأخير والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كذلك. ولوجاز

لنا أن نستعير مثالا من الاستعارات المرتبطة بالتفضية (Spatializastion) التي أسسّها صاحبا «الاستعارات التي نحيا بها»، لقلنا إنّ هذا المكان يستجيب لاستعارة «الأوفر أحسن» التي تنسجم، بدورها، مع استعارة «الأكبر أحسن»، ذلك أنّ كبر هذا المجلس ووفرة الطعام فيه هودليل على منزلة الحجّاج كما أنّه دليل على نوعية الحياة الرّاقية التي يحياها. كما أنّ في مجلس «المعتزّ ويونس بن بغا»(14) إضاءة على السموّ والرّفعة التي يتّصف بها صاحب المجلس. وذلك في قوله: «يشرب المعتزّ ويونس بن بغا بين يديه يسقيه والجُلساء والمغنّون حضور قد أعدّ الخِلع والجوائز».

ومثلما تشكّل الفضاء في «الجليس والأنيس» من أمكنة راقية، نابضة بالحياة وديمومة التجدّد والاستمرار، توحي بما وصل إليه المجتمع العبّاسي، وخاصّة الطبقة الميسورة فيها من رقيّ وازدهار الذي تجلّى من خلال عرض المؤلّف لأنماط الحياة اليومية لهذه الشريحة ومستواها المادّي، وطبيعة المجلس ونوعية المسكن، وأنماط المأكل وحتّى أسلوب تقديم الطّعام. ويكفي، للتدلال على ذلك أن نستشهد بمثال من «الجليس والأنيس» وهوخبر «سعة علم المأمون»، يقول المؤلّف واصفا الترف والبذخ اللذين يعيشهما المأمون: «حدّثنا عبد الباقي بن قانع قال حدّثنا محمد بن زكريّا الغلابي قال حدّثنا عثمان بن عمران قال حدّثني محمد بن حفص الأنماطي قال: تغدّينا مع المأمون في يوم عيد، قال: وأظنّه وضع على مائدته أكثر من ثلاثمائة لون، قال: فكلّما وضع لون نظر المأمون إليه فقال: هذا نافع لكذا ضارّ لكذا»(15).

فإنّه قد تشكّل كذلك من خلال فضاءات مُهمّشة مُزعجة وكئيبة تحمل في طيّاتها دلالات سلبية. ففي خبر « أضمر الملك لنا شرّا»(16)، يقول: «خرج كسرى في بعض أيّامه للصيد ومعه أصحابه، فعنّ له صيدٌ فتبعه حتى انقطع عن أصحابه وأظلّته سحابه... فوقع له كوخٌ فقصده فإذا عجوز بباب الكوخ » وهذا صالح بن يحي لا يملك غير بيت شُيّد من القصب في خبر «يتصدّق بقصب بيته»(17) يقول: «وكانوا إذا رأوا بابه بغير خُصّ علموا أنّه لم يبق عنده شيءٌ». وبناء على قاعدة «قُلْ لي أين تحيا أقلْ لك من أنت»، فإنّ هذه الفضاءات، وإن تعدّدت، متشابهة حدّ التطابق. فهي رمز الفقر والكآبة والعذاب والتّعب. ولئن كانت الفضاءات الأولى التي توحي بالازدهار تستجيب لاستعارة الأوفر أحسن أوالأكبر أحسن، فإنّ هذه النوعية الثانية من الفضاءات تستجيب - من وجهة نظرنا- لاستعارة الأقلّ رديء أوالأصغر رديء. وهكذا فإنّ كلا الفضاءين يستجيبان للتصوّر التالي :



ب- الفضاءات المفتوحة

وهي ثريّة في «الجليس والأنيس»:

فهي الصّحراء وذلك في خبر «طرأ الواغل رغم هروبهم إلى الصحراء»(18) : «حدّثني ابن عائشة أنّ ثلاثة فتيان من فتيان أهل البصرة وكانوا يتنادمون، فتطربوا يوما إلى الصحراء والخلوة فيها ممّا يُغَلّ عليهم من شرابهم وينبذ عليهم».

وهي «البستان» في خبر «يقول شعرا وهولا يدري»(19)، يقول المؤلّف: «إنّ لليلة ونحن قعود بالبستان نشرب وقد طلع القمر». كما يُعتبر «سطح الدّار» في خبر «أصحاب الغلمان النوبختي وزرزر المغنّي»(20) مكانا مفتوحا، وهولئن كان أقلّ اتّساعا من فضاء «الصّحراء»

أو«البُستان»، إلاّ أنّه كفيل بأن يضمن لروّاده قدرا من الرّاحة التي تغيب في أماكن أخرى. يقول: «كان عليّ بن العبّاس النوبختيُّ مع جماعة من أهله على سطح دار أبي سهل النوبختي في ليلة من ليالي الصيف يشربون ومعهم إبراهيم بن زرزر المغنّي... وكان في السّماء غيم ينجاب مرّة ويتّصل مرّة أخرى».

تحمل هذه الفضاءات المفتوحة في طيّاتها سمة الايجابية بما تُحيل عليه من الانفراج والتوسّع والمرح للشخصيات. فهي بذلك تستجيب لاستعارة «الأكبر أحسن»(21)(الصحراء، البُستان)، وهذه الاستعارة تستجيب بدورها لاستعارة الجيّد فوق(22)(سطح الدّار). ولعلّ ما يُميّز هذه الفضاءات أنّها تحمل ميزة مشتركة هي الابتعاد عن حياة المدينة بما هي فضاء للكآبة والتعب والاختناق خاصّة بالنسبة إلى الطبقة الفقيرة، وتُنادي، في المقابل، بالعودة إلى حياة الطبيعة. كما أنّ هذه الفضاءات عادة ما تُصبح ملاذا تهرع إليها هذه الطبقة وتستنجد بها على حلّ مشاكلها. بل إنّها كثيرا ما تتحوّل إلى طرف مُشارك في تحقيق النشوة والطرب (مثال الصحراء والبستان).

إلاّ أنّ هذه الفضاءات تشترك، على ما في الأشياء من تناقض، في تصوير شخصيات «الجليس والأنيس» تصويرا سلبيّا يُخرجها في صورة شخصيات قلقة، سلبية، هَروبية، وغير قادرة على مُجابهة الواقع ومُغالبته. فهي شخصيات مسكونة، في الغالب، بهاجس الرحيل والبحث عن الأفضل. هي إذن نماذج إنسانية أقرب إلى الانطواء على نفسها والعيش في عالمها الخاص المغلق، خاصّة بعدما تصطدم بالواقع وتعجز عن الوفاء بمتطلّباته. وهذا يشير - في نظرنا- إلى أمرين:

أمّا أوّلهما فهوأنّ الحياة في عصر المؤلّف يطغى عليها الظلمُ والفساد وتجريد الإنسان من قيمته الحقيقية. وأمّا ثانيهما، فهوموقف هذه الشخصيات ذاتها، ومن ورائها المؤلّف نفسه، من مُعالجة الآفات التي لا تكون إلاّ بالفرار منها. وهكذا يكون مفهوم الواقع لدى المؤلّف مفهوما سلبيا، يدعوإلى تفادي مشكلات الحياة بالهروب منها.

يظهر الفضاء في هذه الأمثلة السابقة الذكر حمّالا لدلالات عدّة، وهي هنا دلالات اجتماعية بالأساس. فليس ثمّة شكّ في أنّ المؤلّف قد قصد، من أجل فضح وتعرية التناقض الذي يسم المجتمع العبّاسي والتفاوت الطبقي الذي يحكمه، إلى تصوير الفضاء على هذا النحو. وممّا يُدعّم القول بحيويّة عنصر «الفضاء» وقابليّته لاحتواء عدّة دلالات أنّ هذا الأخير، ومثلما جاء رمزا مُتّصلا بالأوضاع الاجتماعية على غرار ما ألمعنا إليه في الأمثلة السابقة، فإنّه قد جاء مشحونا بدلالات انفعالية نفسية كذلك. ويُعتبر الفضاء المغلق مُجسّدا في أنموذج «الغرفة» أسطع دليل على ذلك.

ت- الفضاء المُغلق: أنموذج الغرفة، أوجدلية الداخل والخارج

مثلما تشكّل البُعد المكاني في «الجليس والأنيس» من خلال الفضاءات الخارجية المفتوحة التي تُحيل على رغبة هذه الشخصيات في مُفارقة العالم الكائن وتوقها إلى عالم مُمكن، فإنّه قد تشكّل كذلك من خلال فضاءات داخلية مُغايرة للعوالم المفتوحة. وقد ارتأينا، للتدلال على هذه النوعية من الفضاءات، أن نستحضر شاهدا من «الجليس والأنيس» نراه كافيا لإبراز حسن توظيف فضاء «الغرفة» كفضاء طافح بالأسرار والمعاني ومُساهم إلى حدّ بعيد، في التّحكم في مشاعر الشخصيات وأحاسيسها. ويروي خبر «يُصلح بين عبد الملك وزوجه فينال حُكمه»(23) «أنّ عبد الملك بن مروان كان من أشدّ الناس حبّا لامرأته عاتكة بنت يزيد بن معاوية... قال: فغضبت عليه،- يعني على عبد الملك- وكان بينهما باب فحجبته وأغلقت ذلك الباب فشقّ على عبد الملك فشكا إلى خاصّته، ثمّ خرجت إليه من الباب، فلم يبرحا حتى اصطلحا».

يلعب فضاء الغرفة في هذا الخبر دورا هامّا، فهوعلاوة على كونه إطارا حاويا للأحداث، هوالضامن الوحيد لاستمرارية العلاقة بين عبد الملك وزوجه. وقد أصبح جليّا أنّ فضاء الغرفة في هذا المثال، «لم يعد فضاء حميميّا، مُلزما بتكثيف الألفة والدّفاع عنها»(24). ولم يعد، على حدّ عبارة البعض « فضاء ناعما يضمن الشهوة واللذّة للعشّاق»(25). بل هوفضاء ذوأبعاد دلالية مركّبة حسب الحالات الوجدانية التي تعيشها الشخصيات. فهوفضاء مغلقٌ أحيانا (داخل)، مفتوح أحيانا أخرى (خارج). ولعلّ هذه الجدلية بين الداخل والخارج (La dialectique du dehors et du dedans) (مغلق= داخل / مفتوح= خارج) ليست - في نظرنا - إلاّ تجسيدا لفكرة الوجود والعدم (داخل=عدم، خارج= وجود) التي تبنّاها الفلاسفة والتي أشار إليها غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في كتابه «شعـرية الفضـاء» (La Poétique de l'espace)(26). ذلك أنّ فضاء الغرفة (داخل) (Le dedans) يُمثّل، في هذا المثال، ملاذا بالنسبة إلى الزوجة. فهوالطريقة التي تضمن مُعاقبتها لزوجها، كما أنّ الخارج (خارج الغرفة) (Le dehors) هوسجن بالنسبة إلى عبد الملك لأنّه يمنعه من الاتّصال بزوجه.

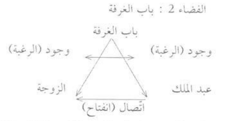
ويُمكن أن نستدلّ على هذه الثنائية التي تدور ضمن فضاءين:

الفضاء 1 : الغرفة



إنّ أهمّ ما يُمكن أن نستشفّه من خلال هذا الرسم البياني أنّ فضاء «الغرفة» هو، على حدّ عبارة أحد النقّاد، فضاء «ثُنائيُّ المعنى ثُنائيُّ الدّلالة»(27) ذلك أنّه يتحكّم في الشخصيات ويتلاعب بمشاعرها وأحاسيسها على نحوفريد. فهذا الفضاء يتّسم بسمتين ومن ثمّة فهويؤدّي دورين : فهوبالنسبة إلى عبد الملك بن مروان فضاء مُغلق (عدم)، وهوسجن يمنعه من الاتّصال بزوجته (القضاء على الرغبة) التي تُعتبر الغرفة بالنسبة إليها فضاءً - على ضيقه - مفتوحا، فهويُحقّق لها رغبتها (مُعاقبة عبد الملك)، والانفصال عنه. فهذا الانغلاق في الغرفة يصحبه، بالضرورة، انغلاق في قلب الزوجة وبالتالي في شعورها تجاه زوجها، لذلك يُصبح هدف «القضاء على الرغبة» أقصى غايات هذه الزوجة (وجود). إلاّ أنّ فضاء الغرفة هوكذلك بالنسبة إليها فضاء مغلق، لأنّه يمنعها من أي محاولة اتّصال مع الخارج، وبالتالي فهويقف عائقا يمنعها من رؤية زوجها (عدم). ولأنّ الإنسان يرفض المحدود ويتوق إلى المطلق، فإنّ ذلك قد جعل الزوجة تبحث عن فضاء ثان يُحقّق لها امكانية الاتّصال بعبد الملك والتواصل معه. ومن هنا تأتي قيمة الفضاء الثاني وهوباب الغرفة».

الفضاء 2 : باب الغرفة



ليس مُفاجئا إذن أن يكون «الباب» الفاعل الأكبر والرئيس بين هذه الشخصيات. فهوالذي ساهم في قطع العلاقة بين عبد الملك وزوجه بداية «كان بينهما باب فحجبته فأغلقت ذلك الباب» (عدم)، وهوالذي سهّل لقاءهما في ما بعد: «خرجت إليه من الباب، ولم يبرحا حتى اصطلحا» (وجود).

ويبدو واضحا الدور الحيويّ الذي لعبه «الباب» في هذه الأحداث. وإذا كان الباب يرسم لنا – حسب باشلار- «إمكانيّتين قويّتين تُقسّم الأحلام إلى صنفين إذ هو أحيانا مُحكم الغلق وأحيانا أخرى هو منفتح على مصراعيه»(28). فهو إذن الفيصل بين الداخل والخارج. وهو شرط المرور من مرحلة الاتّصال إلى الانفصال بداية، كما أنّه هو الذي سهّل العودة إلى الاتّصال بين الشخصيتين في مرحلة ثانية، وهو إذن الفيصل بين الوجود والعدم، أي بين السّعادة والشّقاء. بل إنّ هذا الفضاء قد كان فاعلا للموت في مرحلة أولى (الانفصال، القضاء على الرغبة، الموت) وفاعلا للحياة في مرحلة ثانية (الاتّصال، الرغبة، الحياة). فهو إذن مرتبط شديد الارتباط بالحالة الشعورية التي تعيشها الشخصيات. لذلك كان انغلاق الباب بداية (كان بينهما باب فحجبته وأغلقت ذلك الباب) سببا في حزن عبد الملك (فشقّ ذلك على عبد الملك فشكا)، كما أدّى انفتاح هذا الباب في مرحلة ثانية (خرجت إليه من الباب) إلى عودة الانسجام والاتّصال بينهما من جديد (لم يبرحا حتى اصطلحا).

3 – الخاتمة

تعود أهميّة «الجليس والأنيس» إلى كونه أثرا يعجُّ بفضاءات لا حصر لها. وهذا ما جعل من إخضاع هذه الأمكنة الموظّفة لمبدإ «الانتقاء» (La sélection) ضرورة من الضرورات التي اعتمدها المؤلّف حتى يخدم بها توجّهه العام في عملية الحكي. ولم تكن الفضاءات في هذا الأثر مجرّد ديكور تزييني يقتصر دوره على احتواء الأحداث، أو لإضفاء صبغة جمالية للسرد، بل جاء الفضاء عُنصرا فاعلا، طافحا بالدّلالة ومؤثّرا في هذه الأحداث والشخصيات التي تقوم بها شديد التأثير. ولعلّ مردّ هذا التأثير يعود إلى الصبغة العلائقية التي تأكّدت لنا بين الشخصيات والأمكنة. وهو ما يدعم القول بأنّ الفضاء لم يعد يعيش بمعزل عن باقي المكوّنات الحكائية الأخرى للسرد إنّما هو داخل في علاقات متعدّدة معها، كما يؤكّد على أنّ هويّة الخطاب الأدبي عموما لا تكتمل إلاّ بتوفّر عنصر الفضاء كسند أساسي للعملية السردية ذاتها.

الهوامش والإحالات

1) الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهرواني، تحقيق محمد مرسي الخولي، إحسان عبّاس، عالم الكتب، ط1، لبنان، 1993.

2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ج5، ص 139.

3) Gérard Genette: Figures II,Seuil,Paris,1969. P. 43.

4) JEAN Alsina: Espace et narratologie (Gérard Genette et Alfanhui). In: Espace . Séminaire d'étude littéraire, collection hespéridis. P.U.M. P. 144.

5) JEAN Alsina: Ibid. P. 148

6) سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط3، 1993، ج1، ص 35.

7)كولدنستين، الفضاء الروائي، ضمن كتاب الفضاء الرواية، ترجمة عبد الرحمان حُزل، دار افريقيا للشرق، طبعة 2002، المغرب، ص 20.

8) Francoise Van Rossum- Guym : Critique du roman . Edition Gallimard. 1970. P. 288.

9) جورج لايكوف ومارك جونس، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1996، ص 33.

10) يوري لوتمان، مشكلة البناء الفنّي، ترجمة سيزا قاسم، مجلّة البلاغة المقارنة ألف، ع6، 1986، ص 83.

11) الجليس والأنيس، ج 1، ص 133
12) يوري لوتمان، المرجع نفسه، ص 83.
13) Yves Reuter : Introduction à l'analyse du roman. Editions Armand Colin. 3ème édition. Paris. 2005. P.50.
14) الجليس والأنيس، ج 1، ص 365.
15) المصدر نفسه، ج3، ص 91.
16) المصدر نفسه، ج 2، ص 436.
17) المصدر نفسه، ج2، ص 185.
18) الجليس والأنيس، ج 1، ص 533
19) المصدر نفسه، ج، 1، ص 532
20) المصدر نفسه، ج 1ن ص 364.
21) جورج لايكوف ومارك جونس، المرجع نفسه، ص 41
22) المرجع نفسه، ن، ص.
23) الجليس والأنيس، ج 2، ص 36.
24) Gaston Bachelard : La poétique de l'espace. P.U.F. 3ème édition .Paris. 1961. P.59.
25) Chenik Amina : Espace et narration dans histoire de trèse d'Honoré de Balzac. Fac. Des lettres. Tunis. 1991.P. 125.
26) Bachelard dit : « Le philosophe avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être». Ibid. P.191.
27) Henri Mitterrand : Le discours du roman. 1er édition. P.U.F. 1980. P.189.
28) Bachelard dit : la porte schématise deux possibilités fortes, qui classent nettement deux types de rêveries. Parfois, la voici bien fermée, verouillée, cadenassée. Parfois. La voici ouverte, c'est-à-dire grande ouverte. La Poétique de l'espace. Ibid. P. 200.

المعنى والمغنى في المالوف التّونسي : بروَل «بدا الرّبيع» من نوبة المزموم أنموذجا

رُشدي التومي / باحث، تونس

■ التّمهيد

يمثّل المالوف نسخة عربيّة إسبانيّة، من فن الموسيقى الشّرقيّة الإسلاميّة، حيث نشأ في بداية القرن السّابع، أي في ظلّ الإمبراطوريّة العربيّة الإسلاميّة. وقد تطوّر شيئا فشيئا على مدار فترة طويلة من التّجارب، ليصبح خلال القرن الثّالث عشر، نمطا وقالبا موسيقيّا رئيسيّا مستقلاّ عن بقيّة القوالب الموسيقيّة الأخرى، وقائما بذاته من خلال جملة من القواعد، هذا إضافة إلى الجماليّة الخاصّة به(1).

وقد تمّ زرع المالوف في إسبانيا خلال العصر الأموي، حيث بدأت الحضارة الإسلاميّة تستأنف تألّقها وإشعاعها من جديد في ظلّ رعاية الخلفاء الأمويين، ومن ثمّة خضعت الموسيقى العربيّة الشّرقية إلى تأثير السّكان الأصليين للبلاد، هذا إضافة إلى البربر المستعربين القادمين من شمال إفريقيا(2).

وقد وصلت النّسخة الإسبانيّة من المالوف إلى تونس خلال القرن الخامس عشر، على ضوء هجرة المسلمين من إسبانيا. وسرعان ما عوّضت هذه الأخيرة، النّسخة المحلّية للموسيقى العربيّة الإسلاميّة الموجودة سلفا بهذا البلد، و يرجع ذلك ربّما إلى الفقر المتواجد على مستوى مضمونها، لكنّ السّبب الأكيد لهذا التّغيير يردّ إلى الهيبة التي تتمتّع بها الفنون الإسلاميّة في إسبانيا على مستوى العالم، وذلك على ضوء إشعاع أسلوبها و تألّقه بلا منازع(3).

ويعدّ المالوف اليوم في تونس، نمطا موسيقيا متفرّدا يتركّب من ثلاثة عشر نوبة. والنّوبة هي عبارة عن «قالب موسيقي يضمّ عددا من القطع الآلية والغنائيّة تؤدّى حسب تسلسل معيّن»(4). وممّا لاشكّ فيه أن الغناء بطريقة النّوبة كان له بالغ الأثر في تطوّر الشّعر والموسيقى، إذ أنّه كان يجتمع في المجلس الواحد عدد من المغنّين والعازفين، فيبدأ أحدهم بالغناء أو الضّرب على آلته ثمّ تنتقل النّوبة إلى من يليه وذلك في تناوب وتعاقب، يقدّم خلالها عددا من الأبيات تعتمد تراكيبها اللّحنية على وحدة المقام أو على مقامات

متنوّعة، مع تنوّع في الايقاع الموسيقي وبالتّالي في البحور الشّعرية والقافية(5).

وقد تعدّدت انطلاقا من هذا الموروث، الدّراسات والمقاربات التي تناولت بالدّرس تاريخيّة النّوبة من حيث نشأتها وتطوّرها كقالب موسيقي، وذلك على ضوء الإشكاليّات التي طرحتها، سواء منها المتعلّقة بكيفيّة التّناول المقامي للطّبوع التّونسية، أو بالفترة التي تمّ خلالها نظم وتلحين مختلف أجزائها، أو برفع اللّثام عن هويّة ملحّنيها وشعرائها...

ومن بين المقاربات التي تفرض نفسها بنفسها على الباحث نظرا لندرتها، تلك المتعلّقة ببيان طبيعة العلاقة القائمة بين المعنى والمغنى. وحيث أنّ خاصيّة التّفاعل بين الكلمة واللّحن تختلف من ملحّن إلى آخر، فإنّ الهدف من وراء هذه المقالة هو إبراز الكيفيّة التي تمّ من خلالها توظيف المغنى خدمة للتّعبير عن المعنى، وبالتّالي استخراج خصائص التّأليف الموسيقي الأسلوبيّة التي اشتملت عليها نوبة المزموم، أي كيفيّة توظيف العناصر الموسيقيّة الأسلوبيّة في التّعبير عن مضمون النّص الشّعري.

وسعيا منّا لفهم طبيعة هذه العلاقة، ارتأينا الاعتماد على النّموذج الغنائي «بدا الرّبيع» من نوبة المزموم التّونسية، التي تطرح العديد من التّساؤلات والإشكاليّات ولعلّ من أبرزها:

1 - ماهي الكيفيّة التي تبلور من خلالها أسلوب التّأليف الموسيقي لنوبة المزموم من خلال برول «بدا الرّبيع»؟

2 - هل جسّد المغنى عامل ترابط وتكامل مع المعنى ضمن النّموذج الغنائي «بدا الرّبيع»؟ وكيف تتمظهر العلاقة ما بين كلّ من النّص والإيقاع الشّعريين؟ وهل توجد علاقة توافقيّة ما بين كلّ من اللّحن والإيقاع؟

1. برول «بدا الرّبيع»:

1.1. الجانب الشّعري:

1- بَـدَا الرَّبيــعْ ***** خَرَجْتُ نَتْفَـرَّجْ

2- شَكْـلْ بَدِيعْ ***** وَالزَّهْرْ يِتْمَـوَّجْ

3- ارهـن وَبِيـعْ ***** وَخَلِّيهَا تِكْسِـبْ

طالع

4- وَتِلْكَ الأَغْصَانْ ***** تِميـلْ وَتِتْعَانَـقْ

رجوع

5- الدُّنْيَا سَلْـوَانْ ***** أزهى وَتِيهْ وَاعْشَقْ

- الكلمات: مجهولة المصدر.
- اللغة أو اللهجة المستعملة: تضمّن هذا «البرول» مزجا بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة.
- القالب: زجل
- الغرض: وصفي
- المدة الزمنية: دقيقة وتسعون ثانية.
- الموضوع: يصف لنا الشّاعر تداعيّات حلول فصل الرّبيع على الطّبيعة وعلى حياة الفرد وسلوكه.
- الشّكل الخارجي:
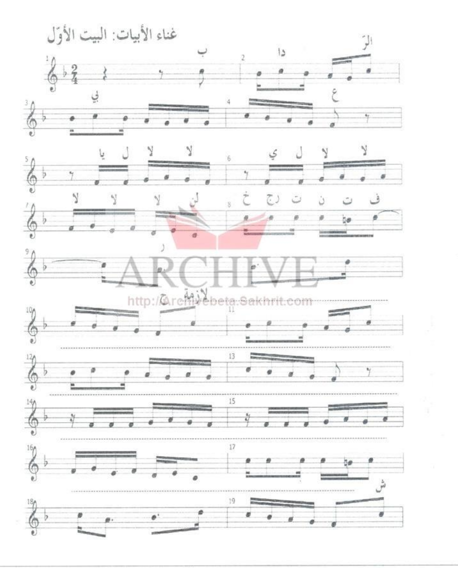
Δ ---------------	X ---------------
Δ ---------------	X ---------------
Δ ---------------	O ---------------
M ---------------	® ---------------
M ---------------	® ---------------
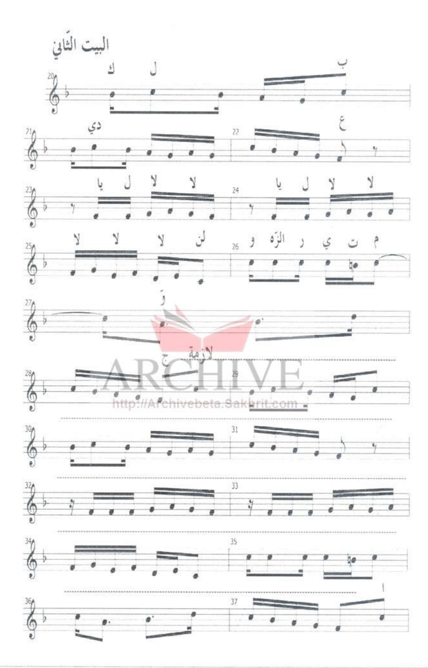
يتّضح لنا من خلال هذا الرّسم البياني أنّ لهذا البرول شكلا خارجيّا منتظما ومتنوّع القوافي.

2.1. الجانب اللحني :
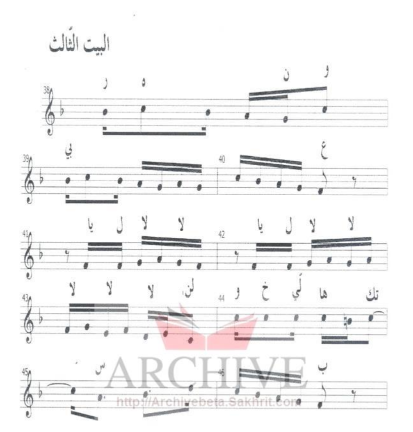
1
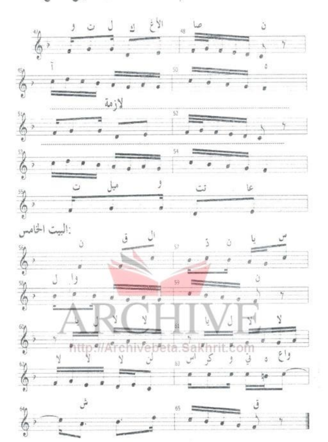
برول: بدا الرّبيع




البيت الثّاني
ب ل ك
ع دي
لا لا ل يا لا لا ل يا
م ت ي ر الزّه و لن لا لا لا
وَ
لازمة ج

البيت الثّالث





تضمّن هذا «البرول» خمسة أبيات شعريّة تنوّع لحنها على النّحو الآتي :

الأبيات الثّلاثة الأولى أي الدّور وكذلك اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الأوّل، وذاتها التي تعقب غناء البيت الثّاني، هذا إضافة إلى البيت الخامس أي الرّجوع، كلّها تجري على نفس اللّحن.

البيت الرّابع أي الطّالع (القفل) تميّز بلحن مختلف عن لحن سابقيه وكذلك اللاّزمة الموسيقية التي تعقب غناء الغصن الأوّل منه.

وبالتّالي فإنّ النّص الموسيقي لهذا «البرول» ينقسم إلى فكرتين أساسيّتين.

1.2.1. تحليل الفكرة الأولى:

تمثّلت هذه الفكرة الأولى في الأبيات الثّلاثة الأولى

أي «الدّور» وكذلك اللاّزمة الموسيقيّة التي عقبت غناء البيتين الأوّل والثّاني، هذا إضافة إلى البيت الخامس أي الرّجوع.

وتمتدّ هذه الفكرة من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 40، ومن المقياس رقم 50 إلى المقياس رقم 65، وتنقسم بدورها إلى 6 جمل رئيسيّة على النّحو الآتي :

الجملة الرّئيسيّة الأولى : تتمثّل في غناء البيت الأوّل، وهي تمتدّ من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 10، وتنقسم إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 1 و2 و5 و6 و9.
- الجملة الرّئيسة الثّانية في شكل جواب وتتضمّن المقاييس رقم3 و4 و7 و8 و10.
- الجملة الرّئيسيّة الثّانية : وتتركّب من اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الأوّل وهي على نفس لحنه، وتمتدّ من المقياس رقم 10 إلى المقياس رقم 19، وتتفرّع بذاتها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :
- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 10 و11 و14 و15 و18.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقاييس رقم 12 و13 و16 و17 و19.
- الجملة الرئيسية الثالثة : وتتضمن غناء البيت الثاني من هذا «البرول»، وتمتد من المقياس رقم 19 إلى المقياس رقم 28، وتتفرّع بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :
- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 19 و20 و23 و24 و27.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، تتضمّن على المقاييس رقم 21 و22 و25 و26 و28.
- الجملة الرّئيسيّة الرّابعة : تتمثّل في اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الثّاني، وهي تمتدّ من المقياس رقم 28 إلى المقياس رقم 37، وتتفرّع بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :
- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 28 و29 و32 و33 و36.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن على المقاييس رقم 30 و31 و34 و35 و37.
- الجملة الرّئيسيّة الخامسة : تتركّب من غناء البيت الثّالث من هذا «البرول»، وهي تمتدّ من المقياس رقم 37 إلى المقياس رقم 40. وتتفرّع إلى جملتين فرعيّتين على النّحو الآتي :
- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشتمل على المقاييس رقم 37 و38 و41 و42 و45.
- الجملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتتضمن المقاييس رقم 39 و40 و43 و44 و46.
- الجملة الرّئيسيّة السّادسة : تتمثّل في غناء البيت الخامس أي الرّجوع، وتمتدّ من المقياس رقم 50 إلى المقياس رقم 65، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 56 و57 و60 و61 و64

- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقاييس رقم 58 و59 و62 و63 و65.

الطّبع : طبع المزموم.
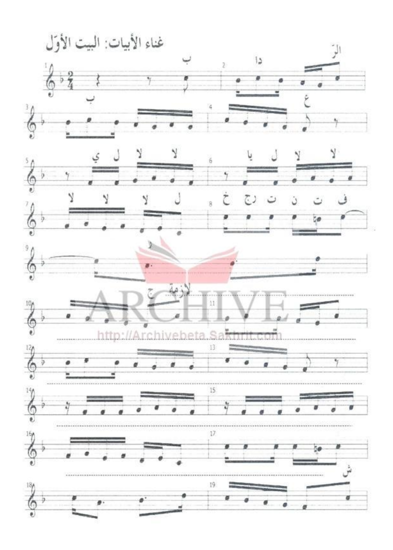
الإيقاع : إيقاع «البرول» وهو إيقاع بسيط، وهو يتركّب من وقتين، ويدوّن على النّحو الآتي هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السّوداء كوحدة زمنيّة نرمز من خلالها للوقت :
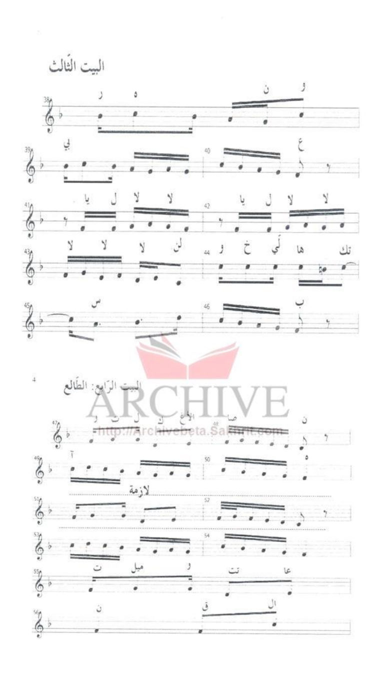


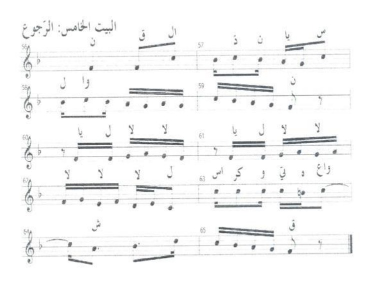
الخلايا الإيقاعيّة : اشتملت هذه الفكرة الأولى على تنويع بسيط في مستوى الخلايا الايقاعيّة ورد كالآتي :



المسار اللّحني :




البيت الثّالث
البيت الرّابع: الطّالع
لازمة



تضمّن المسار اللّحني الخاص بهذه الفكرة الموسيقية الأولى الأجناس (العقود) الآتي ذكرها :

* جنس مزموم أصلي :

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 4، ومن المقياس رقم 11 إلى المقياس رقم 13، ومن المقياس رقم 20 إلى المقياس رقم 22، ومن المقياس رقم 29 إلى المقياس رقم 31، ومن المقياس رقم 38 إلى المقياس رقم 40، ومن المقياس رقم 44 إلى المقياس رقم 46، ومن المقياس رقم 57 إلى المقياس رقم 59، وذلك من خلال توظيف الملحّن لكلّ من درجات الكردان، العجم، الحسيني، النّوا، والجهاركاه.

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 8 إلى المقياس رقم 10، ومن المقياس رقم 17 إلى المقياس رقم 19، ومن المقياس رقم 26 إلى المقياس رقم 28، ومن المقياس رقم 35 إلى المقياس رقم 37، ومن المقياس رقم 44 إلى المقياس رقم 46، ومن المقياس رقم 63 إلى المقياس رقم 65. وذلك من خلال توظيف الملحّن لكلّ من درجات الكردان، الحسيني، النّوا، والجهاركاه.

* جنس مزموم على درجة الرّاست :

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 5 إلى المقياس رقم 7، ومن المقياس رقم 14 إلى المقياس رقم 16، ومن المقياس رقم 23 إلى المقياس رقم 25، ومن المقياس رقم 32 إلى المقياس رقم 34، ومن المقياس رقم 41 إلى المقياس رقم 43، ومن المقياس رقم 60 إلى المقياس رقم 62. وذلك من خلال تفعيل الملحّن لكلّ من درجات الجهاركاه، النّوا، الحسيني، البوسلك، الدّوكاه، الرّاست.

المساحة والمنطقة الصّوتيّة :

تمتدّ المساحة الصّوتيّة لهذه الفكرة الأولى من درجة الرّاست إلى درجة المحيّر وبذلك تكون المنطقة الصّوتيّة المهيأة للعزف والغناء معا هي منطقة القرارات والمنطقة الوسطى إضافة إلى منطقة الجوابات.

المسافات المستعملة:

وردت المسافات اللّحنية الخاصّة بهذه الفكرة الأولى على النّحو الآتي:

• مسافة الثّنائيّة : موجودة ضمن كلّ المقاييس.
• مسافة الثّلاثيّة : وردت ضمن المقاييس رقم 7، 16، 25، 34 (نوا-بوسلك)، (جهاركاه-دوكاه)، (بوسلك -راست). والمقاييس رقم 9، 18، 27، 36 (كردان-حسيني)، (عجم-محير).
• مسافة الرّباعيّة : وردت ضمن المقياس رقم 2، 11، 20، 29، 38، 57 (نوا-كردان).
• مسافة الخماسية : وردت ضمن المقياس رقم 10، 19، 28، 56 (جهاركاه-كردان).

أمّا بقيّة المسافات اللّحنية الأخرى، فقد غابت عن مضمون هذه الفكرة الموسيقية الأولى.

2.2.1. تحليل الفكرة الثّانية:

تمثّلت هذه الفكرة الثّانية في البيت الرّابع أي الطّالع، إلى جانب اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء الغصن الأوّل منه. وهي تمتدّ من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 56، وتتفرّع بدورها إلى ثلاث جمل رئيسيّة كالآتي:

الجملة الرّئيسيّة الأولى : تتمثّل في غناء الغصن الأوّل من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 50، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

• الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياسين رقم 47 و49.
• الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتركّب من المقياسين رقم 48 و50.
• الجملة الرّئيسيّة الثّانية : تتمثّل في اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء الغصن الأوّل من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 51 إلى المقياس رقم 54، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :
• الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياسين رقم 51 و53.
• الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقياسين رقم 52 و54.
• الجملة الرّئيسيّة الثّالثة : تتمثّل في غناء الغصن الثّاني من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 55 إلى المقياس رقم 56، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياس رقم 55.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقياس رقم 56.

الطّبع: طبع المزموم.

الإيقاع : إيقاع «البرول» وهو إيقاع بسيط وسريع ويتركّب من وقتين، ويدوّن على النّحو الآتي، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السّوداء كوحدة زمنيّة نرمز من خلالها إلى الوقت :

الخلايا الإيقاعية : اشتملت هذه الفكرة الثّانية على تنوّع بسيط في مستوى الخلايا الايقاعيّة، ورد كالآتي :

اشتمل المسار اللّحني الخاص بالفكرة الموسيقية الثّانية على الأجناس (العقود) الآتي ذكرها :

* جنس مزموم على درجة الراست :

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 48، ومن المقياس رقم 51 إلى المقياس رقم 52، وذلك من خلال توظيف الملحّن لدرجات الجهاركاه، النّوا، الدّوكاه، البوسلك، الرّاست.

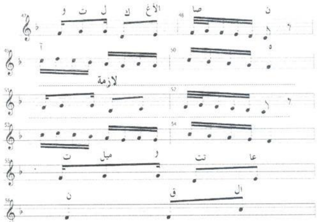
* جنس مزموم أصلي :

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 49 إلى المقياس رقم 50، ومن المقياس رقم 53 إلى المقياس رقم 54، وذلك من خلال توظيف الملحّن لدرجات الكردان، المحيّر، العجم، الحسيني، النّوا، الجهاركاه.

المسار اللّحني :

البيت الرّابع: الطّالع





المساحة والمنطقة الصّوتيّة :

امتدت المساحة الصّوتيّة الخاصّة بهذه الفكرة الثّانية من درجة «الرّاست» إلى درجة «المحيّر»، وبذلك تضمّنت المنطقة الصّوتيّة المعدّة للعزف والغناء، منطقة القرارات والمنطقة الوسطى وصولا إلى منطقة الجوابات.

المسافات المستعملة :

وردت المسافات اللّحنية الخاصّة بهذه الفكرة الثّانية على النّحو الآتي :

- مسافة الثّانيّة المتواجدة في كلّ المقاييس.
- مسافة الرّباعيّة التي وردت ضمن المقاييس رقم ٤٧، ٥١، ٥٥ (نوا-دوكاه)
- أمّا مسافات الثّلاثيّة، الخماسيّة، السّداسيّة، السّباعيّة والدّيوان، فلم تتواجد ضمن اللّحن الخاص بهذه الفكرة الموسيقية.

الاستنتاجات العامّة:

* شهدت الفكرتان الأولى والثّانية تشابها كبيرا على مستوى كلّ من الطّبع، الإيقاع، وظيفة المسار اللّحني لكليهما، وكذلك المساحة والمنطقة الصّوتيّة، هذا إلى جانب المسافات اللّحنيّة المستعملة.

* كما تضمّنت الفكرة الموسيقية الأولى، جملة أساسيّة واحدة وقع تكرارها ٥ مرّات متتالية، وذلك خلافا للفكرة الموسيقيّة الثّانية التي تضمّنت جملتين رئيسيّتين، واحدة منهما وقع تكرارها مرّتين متتاليّتين.

* كما تجدر الاشارة إلى غياب التّحويلات المقاميّة عن فحوى المسارين اللّحنيين لكلتا الفكرتين، هذا إلى جانب اعتماد الملحّن على الطّريقة الكلاسيكيّة في التّلحين والمتمثّلة في جمل رئيسيّة وأخرى فرعيّة وأسئلة وأجوبة، مركّزا بذلك أنموذجا «لحنيّا إيقاعيا» مميّزا.

* تضمّن برول «بدا الرّبيع» النّموذج «اللّحني الايقاعي» الآتي :

– نفس النّموذج ورد من المقياس رقم ١ إلى المقياس رقم ١٠، ومن المقياس رقم ١٠ إلى المقياس رقم ١٩، ومن المقياس رقم ١٩ إلى المقياس رقم ٢٨، ومن المقياس رقم ٢٨ إلى المقياس رقم ٣٧، ومن المقياس رقم ٣٧ إلى المقياس رقم ٤٠، ومن المقياس رقم ٥٦ إلى المقياس رقم ٦٥.

3.1. علاقة المعنى بالمغنى :

1.3.1. الأبيات الثّلاث الأولى والبيت الخامس أي الرّجوع :

1- بَدَا الرَّبِيــعْ *** خَرَجْتُ نِتْفَرَّجْ
2- شَكْلٌ بَدِيــعْ *** وَالزَّهْرُ يِتْمَــوَّجْ
3- ارْهَنْ وَ بِيــعَ *** وَخَلِيــهَا تَكْسبْ
5- الدُّنْيَا سَلْــوَانْ *** اسكر وَتِيهْ وَاعْشَــقْ

* على مستوى اللّغة نلاحظ مزجا بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة، وبالتّالي عدم التّقيّد بضوابط النّحو والصّرف خلال بعض الحالات، وذلك تماشيا مع قالب هذا النّص الشّعري ألا وهو الزّجل.

* كما تضمّنت هذه الأبيات الشّعريّة خروقات تمثّلت في :

- مدّ لحنيّ على مستوى المقاطع مثل (الرّبيع- الرّا بي ع/ شكل- شا كل/ بديع- با ديع / سلوان- سا لوان / الدّنيا- آ دّنيا).

- الخروج عن الصّيغ الصّرفية مثل (بدا- با دا / نتفرج- نتفرا ج/ واعشق- واعشا ق/ يتموج- يتموا ج/ ارهن- ارها ن/ تكسب- تكسي ب/ واعشق- واعشا ق).

- الفصل بين مكوّنات المركّبات النّحوية مثل (الفصل بين «واو» العطف والمعطوف «بيع» وذلك من خلال كلمة «وبيع»).
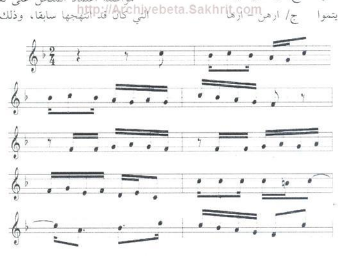
* على مستوى المعنى، يصف لنا الشّاعر تداعيّات حلول فصل الرّبيع على الطّبيعة وعلى حياة الفرد وسلوكه، وذلك من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 40 ومن المقياس رقم 56 إلى المقياس رقم 65.

* على مستوى المعنى والمغنى نلاحظ الآتي :

اعتماد الملحّن على تقنية «الارتفاع الصّوتي»، حيث استهل غناء الأبيات الشّعرية من الجواب، وتحديدا من درجة الكردان. تعبيرا منه عن معنى الإعلان عن حلول فصل الرّبيع، ذلك أنّ الإعلان يشترط مبدأ التّبليغ الذي يبقى رفع الصّوت أحد مقوّماته.

اعتماد الملحّن على تقنية «التّكرار» من خلال توظيفه لنفس المسار اللّحني الخاص بالبيت الأوّل ضمن البيت الثّاني، وذلك بغرض تحديد التّداعيات المتأتية من جرّاء قدوم فصل الصّيف على الطّبيعة.

مواصلة اعتماد الملحّن على نفس تقنية «التّكرار» التي كان قد انتهجها سابقا، وذلك من خلال توظيفه



لنفس المسار اللّحني الخاصّ بالبيت الأوّل ضمن البيتين الثّالث والخامس، حيث تطرّق الشّاعر هذه المرّة إلى وصف تداعيّات حلول فصل الصّيف لا على الطّبيعة فقط مثل ما ورد في البيت الثّاني، بل أيضا على سلوك الفرد ونمط حياته.

وبالتّالي عبر الملحّن عن ترابط واكتمال معاني هذه الأبيات الشّعريّة، بأن تمسّك بنفس المسار اللّحني للبيت الأوّل.

إضافة ترنيمات عربيّة متمثّلة في آهات، وترنيمات لفظيّة مثل «ويالالا يالالان».

2.3.1. البيت الرّابع (الطّالع)

+- وَتِلْكَ الأَغْصَـــــانُ *** تَمِيلْ وَتِتْعَانَـــقْ

* على مستوى اللّغة نلاحظ التزام الملحّن بقواعد اللّغة العربيّة الفصحى، غير أنّ هذا لا يستثني وجود خروق تمثّلت في :

الخروج عن الصّيغ الصّرفية مثل (وتلك- وت لك/ وتتعانق- وتتعنا ق).

* على مستوى المعنى :

يواصل الشّاعر وصفه لتداعيّات حلول فصل الصّيف على الطّبيعة من خلال تعبير مجازي ضمّنه تشبيه حركة تمايل أغصان الأشجار بالعناق، وذلك من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم50.

كما تضمّن هذا البيت تكاملا على مستوى المعنى، تمثّل في إعراب الغصن الأوّل منه في شكل مبتدأ، وإعراب الغصن الثّاني في شكل خبر.

* على مستوى المعنى والمغنى نلاحظ الآتي :

اعتماد الملحّن على تقنية «التّكرار»، من خلال توظيفه لنفس لحن الغصن الأوّل من هذا البيت، ضمن الغصن الثّاني منه. وذلك للتّكامل الموجود بين كليهما على صعيد المعنى، والمتمثّل في إعراب الغصن الأوّل أي «وتلك الأغصان» في شكل مبتدأ، وإعراب الغصن الثّاني «تميل وتتعانق» في شكل خبر مركّب بالعطف.

كما نلاحظ اشتمال هذا البيت على لحن مغاير عن لحن نظيره الذي تضمّنته الأبيات الثّلاث الأولى إلى جانب بيت الرّجوع، وذلك بالرّغم من اشتمال كليهما على نفس المعاني، ممّا عكس نقصا على مستوى المغنى مسايرة للمعنى.

استنتاجات عامة لعلاقة المعنى بالمغنى :

من خلال تحليلنا لهذا النّموذج الغنائي نورد الاستنتاجات الآتية :

- اشتماله على مزج بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة، تمثل في قالب زجلي غير متقيّد بالضّوابط النّحويّة والصّرفية، هذا على مستوى الكلمات، أمّا على مستوى القالب فهو قالب الموشّح.

كما اشتمل هذا «البرول» على لحنين مختلفين، تمثّل الأوّل في الأبيات الثّلاثة الأولى (الدّور) والبيت الخامس، وتمثّل الثّاني في البيت الرّابع أي الطّالع، وذلك بالرّغم من أنّ المعنى واحد ما بين أبيات الدّور والطّالع.

وبالتّالي فإنّ الملحّن لم يوفّق في التّعبير عن المعنى مسايرة بالمغنى نظرا للخلل الموجود على مستوى المغنى والمتمثّل في معنى واحد ولحنين مختلفين.

الاستنتاجات العامّة

1. على مستوى النّص الشّعري

1.1. على مستوى القالب الشّعري والهيكلة والشّكل الخارجي

* ورد هذا النّموذج الغنائي في شكل زجل، حيث تضمّن مزجا بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة. هذا على مستوى الكلمات أمّا على مستوى القالب فهو قالب «الموشّح».

* على مستوى هيكلة هذا النّموذج الغنائي نلاحظ:

- وروده في شكل «موشّح أقرع»، حيث غاب «المطلع» أي القفل الأوّل من هذا الموشّح، وبالتّالي ابتدأ مباشرة «بالأبيات».

- اشتمل الجزء الخاصّ بالأبيات على ثلاثة أبيات شعرية، تلاها «الطّالع» الذي تضمّن بيتا شعريا، ثمّ «الرّجوع» الذي ورد هو الآخر في شكل بيت شعري واحد.

* على مستوى الشكل الخارجي، ورد هذا النّموذج الغنائي في شكل خارجي منتظم ومتعدّد القوافي.

2.1. على مستوى التّعاطي مع اللغة

* سيطرت اللّهجة العاميّة ضمن هذا النّموذج الغنائي، من خلال خروق على مستوى الخصوصيات اللّغوية تمثلت في :

- مدّ لحني للمقاطع الطّويلة والقصيرة.
- الخروج عن الصّيغ الصّرفية.
- الفصل بين مكونات المركبات النّحوية.

3.1. على مستوى الأغراض

انحصرت الأغراض الشعرية لهذا النّموذج الغنائي على مستوى الطّبيعة.

4.1. على مستوى المعاني

كما انحصر المعنى الاجمالي لهذا النّموذج الغنائي في معنى الغزل المتمثّل في الطّبيعة،

5.1. على مستوى مصادر التاليف الشّعري

ورد هذا النّموذج الغنائي مجهول التاليف والمصدر، إلى جانب الفترة الزّمنية. وقد يرجع ذلك إلى أنّه حصيلة التواتر الشّفوي، حيث يكون التركيز على محتوى النّص الشّعري أكثر منه على هوية الشّاعر، إذ هو ثمرة تعاقب أجيال عديدة تجسّدت من خلال التواتر والتلاحق على مدار الذّاكرة الجماعية لكل جيل منها.

2. على الصّعيد اللّحني

تضمّن هذا النّموذج الغنائي :

* تكرارا ورد على مستوى الجمل الرّئيسية.

* اشتمال كل جملة رئيسية على جملتين فرعيتين، الأولى في شكل سؤال والثانية في شكل جواب.

* اشتمال هذا النّموذج الغنائي على نموذج «لحني وإيقاعي» خاص به، تمثل من خلال الجمل الفرعية والأسئلة والأجوبة.

* التنويع في مستوى الخلايا الايقاعية.

* تراوحت المنطقة الصوتيّة المعدة للغناء والعزف، بين كل من منطقة القرارات والمنطقة الوسطى، وصولا إلى منطقة الجوابات.

* تضمّن هذا النّموذج الغنائي تنويعا نسبيّا على مستوى مسافاته اللّحنية، التي اشتملت على مسافات الثنائية، الثلاثية والرّباعية، حيث تكمن أهميّة مسافتي الثّنائية والثّلاثية في تثبيت المسار اللّحني، إلى جانب بدايات الجمل الفرعية ونهاياتها.

* أمكن لنا من خلال هذا النّموذج الغنائي تحديد بعض خصائص ومميّزات طبع المزموم، وهي كالآتي :

- الدّرجات الهامّة : درجتي الجهاركاه، والرّاست.
- الأجناس الرّئيسية : جنس مزموم أصلي وجنس مزموم على درجة الرّاست.

3. على صعيد علاقة المعنى بالمغنى :

* على مستوى التّعاطي المقامي لهذا النّموذج الغنائي تبيّن لنا :

- اشتماله على تنويع نسبي على مستوى مساراته اللّحنية. وذلك من خلال التّنويع النّسبي في أساليب التناول المقامي لطبع المزموم.
- غياب التّنويع على مستوى القفلات الموسيقية الخاصّة بهذا النّموذج الغنائي، حيث اقتصر الأمر على قفلة كلاسيكية، تمثّلت في تحاشي درجتي العجم والحسيني.

* على مستوى التّلحين تضمّن النّموذج الغنائي مايلي :

- اشتماله على مسارين لحنيين : حيث تضمّن المسار الأول الأبيات الثلاثة الأولى إلى جانب البيت الخامس (الرّجوع)، بينما تضمّن المسار اللّحني الثاني «الطالع».
- توفّق الملحّن في التعبير عن معاني هذا النّموذج الغنائي، من خلال توظيفه لتقنيتي «التّكرار» و«الارتفاع الصّوتي» ضمن المغنى.
- اشتمال الأبيات الشعرية واللّوازم الموسيقية على نفس المسارات اللّحنية.

- إضافة ترنيمات عربية متمثّلة في «آه ياللالن»، و«آه يا للالالالالن يا لان يا يالان».

الخاتمة

تبيّن لنا من خلال تحليلنا للنّموذج الغنائي «بدا الرّبيع»، أنّ التّلحين قديما كان يعتمد على صياغة جمل رئيسية وأخرى فرعية، ترتكز على مبدأ الحوار المتجسّد من خلال تقنية السّؤال والجواب. وهذا الأسلوب المتوخّى في التّلحين زيادة على خاصيات تلحين الموشّح والزّجل، والتي تقوم على تضمين مسارين لحنيين الأوّل من خلال الأبيات والثّاني من خلال «الطّالع»، قد أثّرا على العلاقة التي تربط بين المعنى والمغنى، ولم تجعل الملحّن حرّا في طريقة تعاطيه مع اللّحن. غير أنّ ذلك لا يمنعنا من القول بوجود علاقة ربطت بين المعنى والمغنى حتى ولو كانت نسبيّة، وهذه العلاقة موجودة خاصّة على صعيد الهيكل العام، حيث يوجد تطابق بين الهيكل العام للموشّح والشّكل العام للحن.

كما أنّ الصّعوبات التي واجهتنا والمتمثّلة أساسا في علاقة النّص الشّعري بالايقاع الدّاخلي، وعدم احترام المعاني جزئيّا أو كليا، إضافة إلى عدم احترام خصوصيّات اللّغة أو اللّهجة المستعملة على مستوى كلّ كلمة، هذا إلى جانب عدم احترام مواطن النّبر الشّديد والضّعيف، كلّها عكست في حدّ ذاتها منظومة جمالية كاملة.

كما أنّ وجود مثل هذه الصّعوبات مع الابقاء في نفس الوقت على التطابق الكلّي مع الهيكل الخارجي للموشّح أو الزّجل، يحيلنا إلى استنتاج مردّه أنّ لدينا إطارا لا يجب أن نخرج منه، وبالتّالي تواجد تراث موسيقيّ في أذهان الملحّنين لا يخرجون منه، ومثال ذلك وجود بحور شعريّة عديدة في قسم إيقاعي واحد من أقسام النّوبة مثل برول «بدا الرّبيع».

المصادر والمراجع

كتاب باللّغة الفرنسيّة

*SNOUSSI (Manoubi), Initiation à la Musique Tunisienne, Volume1: Musique classique, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennejma Ezzahra, 2003, 156 p.

مقال باللّغة العربية

- قطاط (محمود)، «من قوالب التّراث الموسيقي العربي- الإسلامي النّوبة»، مجلّة الحياة الثقافية، عدد63، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التّراث، 1992، ص 41-17.

الهوامش والإحالات

1) SNOUSSI (Manoubi), « Les Nubats ou programmes de concert », Initiation à la musique tunisienne, Volume1, Musique classique, Tunis, Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennajma Ezzahra, 2003, p.22.

2) SNOUSSI (Manoubi), op.cit, p.23.

3) Ibid, p.22.

4) قطاط (محمود)، «من قوالب التّراث الموسيقي العربي- الإسلامي النّوبة»، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد 63، تونس، وزارة الثّقافة والمحافظة على التّراث، 1992، ص. 25.

5) قطاط (محمود)، المصدر نفسه.

قصيدة مَشاعِر

منصف المزغني/ شاعر وكاتب، تونس

1

جَلَسْتُ

إلى مَكْتَبي مُذْ تَسَلَّلَ نَمْلٌ بِكَفِّي

فَلِلنَّمْلِ بَيْنَ الأنَامِلِ مَعْنَى

هُوَ الْحَرْفُ فَوْقَ الوَرَقْ

وَلاَ بُدَّ لِلشِّعْرِ أنْ يَنْطَلِقْ

2

بَدَأْتُ

الْكِتَابَةَ زَهْوًا وَلَهْوًا. . .

وَعَفْوًا وَلَغْوًا وَسَهْوَا

وَلَفَّ شَرِيطُ الكَلاَمِ عَلَى خَاطِرِي

قَرَأْتُ كَلاَمِي بِسِرِّي

فَهَلَّلَ شَيْطَانُ شِعْرِي

جَمِيلٌ وَأَبْدَعْتَ يَا شَاعِرِي

فَأَطْلَقْتُ أَمْرِي

«سَكِّرْ فَمَكَ

فَإِنَّ الْمَدِيحَ كَرِيهٌ بِأَنْفِي

أيَا شَاكِرِي».

3

أَعَدْتُ

قِرَاءَةَ مَا قَدْ كَتَبْتُ

بِصَوْتٍ أَجَشّْ

كَأَنِّي بَنَيْتُ بُيُوتًا بِغَيْرِ عِمَادْ

كَأَنِّي أَغِشُّ

كَأَنِّي ارْتَكَبْتُ مَعَ الْحَرْفِ مَا زَجَّ بِي فِي السُّجُونْ

وَصِرْتُ رَهِينَ الْكَلاَمِ الْمُعَادْ

4

وَقَفْتُ

أُوَبِّخُ شَيْطَانَ شِعْرِي :

«أَتَسْرِقُ لِي يَا لَعِينُ بِضَاعَةَ غَيْرِي؟

غَدًا سَوْفَ يَسْمَعُنِي رَبُّ هَذِي الْبِضَاعَةِ ثُمَّ يُعَلِّقْ :

«مُوَفَّقْ»

وَفِي السِّرِّ يَهْمِسْ

«عَلاَنِيَةً،

الْبِضَاعَةُ تُسْرَقْ»

أَتَطْلُبُنِي أَنْ أُوَقِّعَ بِاسْمِي

عَلَى شعْرِ غَيْرِي
ثُمَّ تُصَفِّقُ ؟ !
وَماذا سَأحْكي لِرَبِّي يَوْمَ القِيَامَهْ
إذَا صارَ شِعْرِي رَمَادًا
بِمِنْفضَةِ الشُّعَرَاءِ الْقُدَامَى ؟
5
شَطَبْتُ
الْكَلامَ الذي لَمْ أَكُنْ قَائِلَهْ
تَقاطَرَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْلِ مِنْ تَحْتِ كَفِّي
تَذَكَّرْتُ فِعْلَ الطُّغَاةِ وَهُمْ يَشْطُبُونْ
رِجَالَ الخُرُوجِ عَنِ الصَّفِّ وَالدُّفِّ وَالقافِلَهْ
6
طَرَدْتُ
شَيَاطِينَ شِعْرِيَ طَرْدًا
وَنَبَّهْتُ نَفْسِي :
«إذَا مَا اسْتَجَبْتَ لِشَيْطَانِ شِعْرِكَ دَوْمًا
فَقَدْ صِرْتَ عَبْدًا»
وَنَادَيْتُ شَعْبَ الشياطينِ جَمْعًا وَفَرْدًا
وَقُلْتُ لَهُمْ :
«يَا شياطينُ أَنْتُمْ سُعَاةُ البَرِيدْ
فَهَاتُوا الكَلامَ النَّضِيرْ
وَخَلُّوا الْكَلامَ النَّضِيدْ
وَإلاَّ فَلاَ لاَ أُرِيدْ
وَإلاَّ . . . »
وَقُلْتُ لِنَفْسِي دُونَ تَوَاضُعْ
«وَإلاَّ فَـ(شَيْطِنْ) قَصِيدَكَ حَتَّى
تَصِيرَ زَعِيمَ الشَّيَاطِينِ دُونَ مُنَازِعْ» .
7
فَرَكْتُ يَدَيَّ حَمَاسًا
وَقَلْبِي رَقّْ
تَدَافَعَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْلِ فَوْقَ بَيَاضِ الْوَرَقْ
وَنَامَ الشَّيَاطِينُ حَوْلَ شَرِيطٍ مِنَ الصُّوَرِ الْوَافِدَهْ
وَإنَّ الشياطينَ ذَاكِرَةٌ رَاقِدَهْ
يَصُبُّونَ أَضْغَاثَ أَفْلامِهِمْ
دُفْعَةً وَاحِدَهْ .
8
سَمِعْتُ
الشَّياطِينَ فِي هَمْسِهِمْ
مُذْ أَشَارُوا لِوَادِي الْهَلاَكْ :
«هُنَالِكَ شَعْبٌ
مِنَ الشُّعَرَاءِ انْتَهَوْا فِي الشِّرَاكْ
وَثَمَّةَ مَنْ عَاشَ دُونَ لِسَانْ
وَعُمِّرَ كالبَبَّغاءِ الْعَجُوزْ
وَمَاتَ أَسِيرَ الْكَلامِ «المُلاَكْ»
وَصَاحَ الشياطينُ :
«جُلُّ القصائدِ مَسْرُوقَةٌ مِنْ هُنَا . . . وَهُنَاكْ» .
9
مَدَدْتُ يَدِي
حَيْثُ كَفِّي تَدُقّْ
وَتَلَفَّتُّ لِلشُّرَطِيِّ الْخَبِيرْ :

«ألاَ أيُّها النَّاقدُ «الأجْمَعيُّ» البَصيرُ
أمَا مِنْ خلاَص؟»
أجَاب:
«القصائدُ نَازلةٌ مِنْ سَمَاء الخَيَال المطيرْ
وَمَا نَقْدُهَا غيْرُ شَيْم السَّحَاب وشَمِّ العَبيرْ
إذَا اشْتعَلَ الزَّهْرُ مِنْ كَهْرَبَاء الجَمَال الخَطيرْ
عَلَيْنَا بأنْف لشَمِّ قَوانين برْق النُّصُوص
وبَعْضٌ مِنَ النَّقْد يُدعى زُكَامَ العُيُونْ
أعَدْتُ سُؤَالي:
«وكَيْفَ الخَلاَص
وحَوْلي بُحَيْرةُ حِبْرٍ بهَا غَرقَ الشُّعَرَاءُ
بمَدِّ التَّنَاص
وَجَزْرِ «التَّلاَص»

10

وحَيَّرني النَّاقدُ الأنْفسيُّ:
«وَمَا لَذَّةُ النَّصِّ إلاَّ
مُرَاوَدَةُ الصُّور الغَافلَهْ
لإغْوَاء قَارئَة جَافلَة»

11

تَعِبْتُ
فَنِمْتُ
فجَاءَتْ صَبَايَا بحُلْمي
يُقَدِّمْنَ أنْفُسَهُنَّ
وَهُنَّ بناتٌ لأفْكاريَ الرَّاقصَات
وَأنْجَبْتُهُنَّ تِبَاعًا
ورَبَّيْتُهُنَّ مَتَاعًا
لتَأثيث بَيْت قَصيدي...
البَنَاتُ شَطَحْنَ أمَامي
عَلَى مَسْرَح عَائم بَيْنَ
لُطْف الخَيَال
وعُنْف الجَمَال
وَفي زَحْمَة الاعْتصَام
رَأيْتُ بجَوْف المَنَام
فَتَاةً تَشُقُّ الصُّفوفَ بغُنْج الصَّبَاح:
«أنَا بَلْ أنَا الآنَ إنِّي
عَذْرَاءُ بكْرٌ
فَمَا مَسَّني نَاثرٌ
وَلاَ جَسَّني أيُّ شَاعرٍ...

***

بَنَاتٌ تَدَافَعْنَ في خَاطري
وَازْدَحَمْنَ عَلَى نَاظري
قُلْتُ:
«مَهْلاً!
أنَا لَسْتُ سَهْلاً»
تَخَيَّرْتُ في السرِّ وَاحدَةً منْ بَنَات خَيَالي
وَنَادَيْتُها:
أنْ تَعَالَيْ
فَأنْت ببَالي...

***

تَبَعْثَرَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْل مَا بَيْن نَوْمي وَصَحْوي

وَضَجَّتْ بَنَاتُ خَيَالِي . . .

اعْتَصَمْنَ بِمَيْدَانِ حُلْمِي وَصِحْنَ :

«أَفَضَّلْتَهَا؟

وَهِيَ لَيْسَتْ بِأَوْلَى الْبَنَاتْ

ونحن لَهَا سَابِقَاتْ

وَنَحْنُ جميعًا بَنَاتُكْ»

تَأَكَّدْتُ :

«لاَ بُدَّ مِنْ شُرْطَةٍ لِمُرُورِ بَنَاتِ خَيَالِي

إذِ الأَمْنُ مُضْطَرِبٌ فِي الْقَصِيدِ

وَإِنِّي أَخَافُ مِنَ الاخْتِلاَلِ» .

12

أَفَقْتُ

أَعَدْتُ الْكِتَابَةَ صَحْوًا وَمَحْوًا

وَنَحْوًا وَفَحْوَى

وَدَاخَلَنِي الارْتِيَابُ :

«حَذَارِ

الْجِنَاسُ كَمَا الْجِنْسُ

يَحْسُنُ فِيهِ الْحِسَابُ . »

13

فَتَحْتُ

شَبَابِيكَ غُرْفَةِ نَوْمِي

(وَقَدْ كُنْتُ أَعْزَبْ)

فَقَرَّرْتُ أَنْ أَتَزَوَّجَ صَوْتِي لأُنْجِبْ

وَقُلْتُ :

«الْقَصِيدَةَ أَكْتُبْ» .

14

يُهَاتِفُنِي الأَصْمَعِيُّ :

«تَنَامُ القَوَامِيسُ مَرْفُوفَةً

وَمَصْفُوفَةً وَاقِفَهْ

عَلَى جَبْهَةِ الأَبْجَدِيَّهْ

كَجَيْشٍ مِنَ الْمُفْرَدَاتِ الإِنَاثِ الذُّكُورِ الخِنَاثْ

وَلاَ بَيْضَ لا حَيْضَ

والْفِعْلُ غَيْرُ مُصَرَّفْ

هُنَا الكَلِمَاتُ تَنَامُ بِغَيْرِ لِقَاحْ

وَدُونَ كَلاَمٍ مُبَاحْ

وَلِلْمُفْرَدَاتِ انتظَامُ القُبُورِ . . .

انضِبَاطُ الْجُنُودِ السُّطُورِ . . .

هُنَا المفرداتُ مُدَجَّجَةٌ بالسَّلاَحْ

وَلا أَمْرَ بِالْحَرْبِ أَوْ بِالْكِفَاحْ

إِلَى أَنْ تَحُطَّ القَصِيدَةُ أَوْزَارَهَا

بِأَمْرٍ مِنَ الشَّاعِرِ «الْجِنِرَالْ»

فَيَصْنَعَ بِالْحَرْبِ حُبًّا

شَهِيدًا عَلَى نَبْضَةٍ فِي اللِّقَاحْ

وَيُعْلِنَ أَنَّ الْقَوَامِيسَ أُمٌّ تَنَامُ

وَتَصْحُو عَلَى الكَلِمَاتِ ض الوَلِيدَهْ .

15

عَلَى

وَرَقَاتِي

تَثَاءَبَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْلِ

ثُمَّ تَثَاءَبَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْلِ ثَانٍ

عَلَى مَكْتَبِي نَقْرَتَان:

سَمِعْتُ رَجَاء الْحَلِيلَةْ:

«أمَا مِنْ قَصِيدْ

لِتَخْلِيد

ذِكْرَى الزَّوَاجِ السَّعِيدْ

فَهَمْهَمْتُ:

«سَوفَ أُحَاوِلْ»

وَمَالِيَ حِيلَةْ

فَشَيْطَانُ شِعْرِي اخْتَفَى بَعْدَ عَقْدِ الصَّدَاقْ

وَكَمْ كَانَ يَحْضُرُ عِنْدَ غِيَابِ الحَلِيلَهْ

يُوَسْوِسُ:

إنّي طَبِيبْ

أزورُ، من الشُّعَراء، الْمَرِيضَ بِدَاءِ الْفِرَاقْ

لأحقنَ في شَفَتَيْهِ كَلاَمَ الأَدِيبْ.

لِجَلْبِ الْحَبِيبْ

أُداويهِ فِي سَاعَةٍ جَافِيَهْ

وَأُغْلِقُ خَطِّي دُونَهْ

إذَا صَارَ فِي عَافِيَهْ

أنَا أَخْتَفِي فِي النَّعِيمِ الْمُمِلْ

وَأَحْضُرُ وَسْطَ جَحِيمِ الْقُبَلْ

لِذَا أَعْتَذِرْ

فَإنّي طَبِيبٌ

وَلَنْ أَعْتَزِلْ.

16

عَلَى وَرَقَاتِي انْتِشارٌ

لِتسْعِينَ سَطْرًا من النَّمْلِ يُشْبِهُ أَغْرَبَ لِحْيَه

تَرَكْتُ النُّمَيْلاَتِ تَمْضِي إِلَى مُسْتَقَرٍّ لَهَا فِي بَيَاضِ الْوَرَقْ

سَمِعْتُ هُتَافًا بِصَوْتِ الْعِمَامَهْ

«إن القصِيدَة ابنةُ صِدْقِ

فَهَلْ يَكْذِبُ الشُّعَرَاءُ وَهُمْ يَكْتُبُونَ؟»

النُّمَيْلاَت غَابَتْ

وَلَمْ تَبْقَ غَيْرُ سُطُورٍ قَلِيلَهْ

مَضَتْ نَحْوَ مَقْبَرَةٍ سَاهِرَهْ

وَصَاحِبَةُ القَبْرِ امرأَةٌ شَاعِرَهْ

قَرَأْتُ

عَلَى قَبْرِهَا مَا يَلِي:

«أنا عِشْتُ فَوْضَى حَيَاتِي

مُكلفةً بِضَمَانِ حَيَاةِ الْقَصِيدةِ بَعْدَ مَمَاتِي

وَضَعْتُ القَصَائدَ لَمَّا أتَانِي الْمَخَاضْ

فَأَوْدَعْتُهُنَّ «جِنَاتِي»

وَإذْ قَلَبَ الدَّهْرُ ظَهْرَ المِجَنِّ

تَأَكَّدْتُ أَنَّ القصيدةَ أَصْدَقُ مِنّي

وأجْمَلُ مِنّي

وَأطولُ عُمْرًا وَقَامَةْ

وَقُلْتُ لِرأْسِ العِمَامَةْ:

«لَقَدْ صَدَقَتْ عندنا امرأةٌ

فَمَوْعِدُ مَوْتِ القَصِيدَةِ يوْمُ الْقِيَامَهْ

17

وَفِي مَهْرَجَانٍ

بِأَرضِ الْقَصِيدَة

لاقيتُ شاعِرةً طَيِّبَةْ

أَحَسَّتْ بِقُرْبِي

لِذَا حَذَّرَتْنِي :

«هُنَا الشعراءُ لُصوصٌ

حَذَارِ فَهُمْ يَسرِقُونَ النُّصُوصْ

هُنَا مِهْرَجَانٌ يَعُجُّ بِشَتَّى الْجَواسِيسِ

فاحذرْ إذَا سَأَلُوكَ :

«أما مِنْ قَصِيدٍ بِطَوْرِ الْكِتَابَةْ

وَحَاذِرْ إذا اسْتَنْشَدُوكَ الجديدْ.

وَلاَ تَنْدَفِعْ فِي الإجَابَةْ

وَلاَ تَحْكِ عَنْ فِكْرَةٍ عِنْدَ طَوْرِ الْمَخَاضْ

فإنَّ تصاويرَ شِعْرِكَ سِرُّكْ،

ولكنْ هُنَا قَدْ يُذَاعُ

وَلاَ تَنْسَ مَا قَالَهُ الشّاعِرُ العربيُّ :

«إذا السرُّ جاوَزَ اثْنَيْنِ شَاعْ»

أَضافَتْ:

«إذا سَرَقُوكَ

تأَكَّدْ

بِأَنَّ الْجَمَالَ لَكَالْمَالْ

وَأَنَّ جَمَالَ النُّصُوصِ

لَكَالْمَالِ عند الْبُنُوكْ

فَخَبِّئْ سلاَحَكَ في لَحْظَةِ الاخْتِرَاعْ

لِتَدْعَمَ خَطَّ الدِّفَاعْ

وَلاَ تَحْكِ مِثْلِي :

«أَنَا الآنَ أَندُبُ حَظِّي

قَصِيدِي ضَاعْ»

18

يُنَبّهُنِي

النّاقدُ «الأَسْمَعِيُّ» :

«إذَا ما دُعِيتَ لأُمسيَّةٍ شَاعِرَهْ

فَلاَ تَنْشَغِلْ بِالْحُضُورِ الْقَلِيلْ

وَلاَ تَبْتَهِجْ لِلْغفيرْ

تَذَكَّرْ

بِأَنَّ الْحُضُورَ وَدُودٌ لَدُودْ

نَبِيهٌ سَفِيهٌ

حَرُونٌ حَنُونٌ

نُفُورٌ غَيُورٌ غَفُورٌ

عُمومًا،

فَإِنَّ الْجَماهِيرَ طَيِّبَةٌ صَابِرَهْ

تَجيءُ إِلَى الأمْسِياتِ هُروبًا مِن الاكْتِئابْ

فَلاَ تَنْخَرِطْ فِي حَمَاسٍ بِغَيْرِ حِسَابْ

وَلَمْحُ الكلام

كَمِلْحِ الطَّعَامْ

فَلاَ تُلْقِ كُلَّ الذي فِي الجِرَابْ

وَخَلِّ الحضورْ

عَلَى رَبْوَةِ الشَّوْقِ للمَرَّةِ الْقَادِمَهْ

وَأَنَّهُ القَصِيدْ

عَلى ذرْوةٍ

مِنْ هياجِ الْجَمَاهيرْ

تَصَرَّفْ كَمَا فَعَلَتْ شَهْرزادْ

مَع الشَّهْرَيار الشَّهيرْ.

19

يُنَبِّهُني النَاقِدُ المِنْبَرِيُّ:

«إذَا مَا دُعيت لأُمْسِيَةٍ

لاَ تُطِلْ

فَإنَّ المَلَلْ

يَدِبُّ بِرُوحِ الأَمَاسِي

وَيَحْتَلُّ بَعْضَ الكَرَاسِي

وإنْ كَانَ شِعْرُكَ رُوحَ العَسَلْ

هَلْ العَبْقَرِيَّةُ إلاّ التَعَرُّفْ

عَلى لَحْظَةٍ لِلتَوَقُّفْ

وَإنْ صَفَّقَ الحَاضِرُونَ بِغَيْرِ كَلَلْ

فَبَعْضُ الأكُـفْ

تُصَفِّقُ : كُـفْ

وَبَعْضَ الأَيَادِي

تُلَوِّحُ : أُفْ

وَعنّا انْصَرِفْ

فَلاَ تَـتَمَنْبَرْ إلى أنْ يَطِنَّ الذُبَابْ

لأنَّ الجَمَاهِيرَ مَاهِرَةٌ فِي العِقَابْ

أَلَمْ تَرَ كَمْ مِنْ رَئِيسٍ بَئِيسْ

لَهُ الشَّعْبُ صَفَّقَ جِيلاً فَجِيلاَ

أطَالَ الجُلُوسْ

وَعَفْسَ النُفُوسْ

إلى أَنْ أطَلَّتْ فُؤُوسُ رُؤُوسْ

تَهَاوَتْ عَلَيْه

وَغَنَتْ عَوِيلاَ :

«أَلاَ ارْحَلْ رَحِيلاَ» ؟!

20

أَنَا وَالْقَصِيدَةُ زَوْجَانِ مَلأَ العِنَاقْ

فَسِرْنَا بِدَرْبِ الطَّلاَقْ

وَنِمْتُ وَحِيدًا

بَعِيدًا

عَنِ النَّمْلِ وَالْوَرَقَاتْ

وَدَارَ زَمَانٌ

بِهِ عَقْرَبٌ فَشِلَتْ فِي امْتِحَانِ الفِرَاقْ

تَحَرَّكَ نَمْلٌ بِكَفِّي

شَعَرْتُ بِأَنِّي مُصَابْ

وقَال طَبِيبُ النِّسَاءِ القَصائدْ:

«لَعَلَّ الْقَصِيدَةَ حَمْلُ سَرَابْ

فَيَبْقَى الطلاقُ أكِيدًا

لَعَلَّ القصيدة حَمْلٌ أَكِيدٌ

فَيَنْأَى الطَّلاَقُ بَعِيدًا

فعدت إلَى الْوَرَقَاتِ

عَلَى هَاجِسِ الاحْتِمَالْ:

«لَعَلَّ الْفِصَالْ

كَفِيلٌ بِشَحْنِ الْوِصَالْ »

21

عَلَى وَرَقَاتِي

فَرِيقٌ من النَّمْلِ دَبَّ يَمِينًا

فَرِيقٌ مِنَ النَّمْلِ دَبَّ يَسَارًا

وَلَكِنْ بِغَيْرِ حَوَادِثَ سَيْرٍ

وَفِي ظَاهِرِ الأَمْرِ

لا شُرْطَة فِي الشَّوارِعِ

لَكِنَّ شُرْطِيَّةً عَرَفَتْنِي

لِذَا طَالَبَتْنِي

بِأَوْرَاقِ سَيَّارَتِي

- لَيْسَ لِي

- مَنْ مَعَكْ؟

أَجَبْتُ:

«أَلَسْت تَرَيْنَ بِأَنِّي مَاشٍ وَحِيدًا

أَنَا لاَ أَسوقْ»

فَقَالَتْ:

«رَأَيْتُ عَلَى شَفَتَيْكَ بِنَاتٍ

فَأَيْنَ اخْتَفَيْنْ؟»

ضَحِكْتُ:

«أَنَا لستُ أمزَحُ» قَالَتْ:

«رَأَيْتُ الْقَصَائِدَ فِي شَفَتَيْكْ» . . .

عَلاَ شَفَتَيْهَا ابْتِسَامٌ شَفِيفٌ

وَقَالَتْ بِأَنِّي زَمِيلٌ لَهَا

قُلْتُ: «كَيْفَ؟»

أَجَابَتْ:

«إِذَا كُنْتَ تَنْظِمُ سَيْلَ الْمِدَادِ عَلَى الْوَرَقَاتْ

فَإِنِّي أُنَظِّمُ سَيْرَ الْمُرُورِ عَلَى الطُّرُقَاتْ

وَأَكْتُبُ بَعْضَ الْخَوَاطِرْ

وَبِالنَّشْرِ لَسْتُ أُغَامِرْ

لَدَيْكَ بَنَاتْ؟»

أَجَبْتُ:

«اثْنَتَانْ»

«قَصِيدَتُكَ الآنَ بِنْتُكَ !» قَالَتْ:

«حَذَارِ

الْقَصِيدَةُ فِي بَيْتِ شَاعِرِهَا فِي حِجَابْ

وَفِي رَهْنِ طَاعَتِهِ الْمُطْلَقَهْ» . . .

أَضَافَتْ : أَلَسْتَ تَخَافُ؟

- وممَّ ؟

- إِذَا أَنْتَ وَقَّعْتَهَا

وَأَطْلَقْتَهَا فِي سَمَاءِ الْمَوَاقِعِ مِثْلَ السَّحَابْ،

غَدَتْ فِي فَمِ الْعَنْكَبُوتْ

وَقَدْ أَصْبَحَتْ سَافِرَهْ !

- لِمَاذَا الْحَذَرْ ؟

أَجَابَتْ :

غَدًا يَتَغَيَّرُ فِيكَ الْمِزَاجْ

وَتَنْدَمْ

وَقَدْ تَتَنَصَّلُ مِنْهَا

حَذَارِ

الْقَصِيدَةُ تَفْضَحُ شَاعِرَهَا لَحْظَةَ الانْقِلاَبْ

تَثَبَّتْ إِذَنْ قَبْلَ طَبْعِ الْكِتَابْ

أَجَبْتُ :
قَصِيدَيَ ديوانُ سَيْرِي عَلَى الأَرْضِ
خَطِّي
خَطَايَايَ،
كُلُّ خُطَايَ
وَظِلِّي أَمَامِي وَخَلْفِي
وَبِنْتِي الَّتِي
هِيَ مِنِّي
كَمَا شَفَتَايَ
وَأَنْفِي
أَنَا لَسْتُ أَنْفِي
كَمَا لَسْتُ أُخْفِي
فَصِيلَةَ حَرْفِي.

22

نَبَذْتُ
القصيدةَ حِينًا مِنَ الدَّهْرِ
ثُمَّ
نَزَلْتُ
بِبطْءٍ
إِلَى قَاعِ نَفْسِي
سَمِعْتُ تَمَازُجَ صَوْتِي بِأَصْدَاءِ غَيْرِي
وَلاَ بُدَّ مِنْ فَرْزِ صَوْتِي
وَلاَ بُدَّ لِي مِنْ جِهَازِ انْتِشَالٍ لِصَوْتِي مِنَ الْجَمْهَرَاتْ.
ونظَّفْتُ كَفِّي
من الْكَلمات الشَّطِيبَة
صَعَدْتُ عَلَى مَسْرَحٍ مِنْ بَيَاضِ الْوَرَقْ
تَرَاقَصَ سَطْرٌ مِنَ النَّمْلِ يُنْجِزُ شُغْلاً دَؤُوبًا رَتِيبًا
رَأَيْتُ قِطَارًا مِنَ النَمْلِ يَسْرِي
إِلَى بَيْتِهِ وَهْوَ يَدْرِي
إِلَى أَيْنَ يَمْضِي
وَعَلَّمَنِي النَّمْلُ كَيْفَ. . . .
أَدُقُّ عَلَى بَابِ هَذِي الْقَصِيدَهْ
بِصَوْتٍ يُشَابِهُ نَبْضِي
وَأَمْضِي
لأُطْلِقَ مِنْ قَفَصِ الصَّدْرِ
عُصْفُورَ حِبْرِي
وَ
أَمْضِي.

مزامير داود

Les psaumes de David

تخريج وإعادة صياغة

منصف الوهايبي/ جامعي، تونس

■ أعيد منذ أكثر من عام، تخريج المزامير المنسوبة إلى داود، بطلب من صديق ناشر. وقد وقفت فيها على شوابك القربى بين النصوص المقدّسة كالإنجيل والتوراة والقرآن. على أنّ هناك ملاحظة لا بدّ من إبدائها، فهذا التخريج الخاصّ بي هو إعادة صياغة تختلف إنْ قليلا أو كثيرا؛ عن نصوص المزامير المتداولة، بما في ذلك أقدمها في العربيّة وهو المستعرب لأحد نصارى الأندلس الذين خضعوا لحكم العرب، وتأثروا بالفنّ الإسلامي.

انظر:

Le psautier mozarabe de Hafs le Goth, édition et traduction de Marie-thérèse Urvoy

Presses universitaires du Murail, 1994

1

ألاَ ليقرّ عيناً، ذاك الذي لا يسترشد بنصائح الشرّيرين

الذي لا يتوقف بطريق الخطائين

الذي لا يخوض ولا يلعب مع المستهزئين

2

بل سُعِدَ في شريعة اللّه

يتدبّرها آناءَ الليل وأطراف النهار

3

مَثَلهُ مَثَلُ شجرة غُرِستْ على مجرى ماء

تُؤتي أكلها في وقته

وورقها لا يَذوي أبدا

أَكْرِمْ به فما عمل إلاّ الصالحاتِ

4

وما هكذا الشرّيرون

مثـلهمْ مثـلُ عصْف مأكول

5

لا الشرّيرون يثبتون يوم الحساب

ولا الخطّاؤون يُحشرون مع الأبرار

6

الله يرعى طريق الصالحين

أمّا طريق الخطّائين فتلقي بهم إلى التهلكة

* * * *

2

1

علامَ هذه الضجّة الكبرى بين الأمم،

ولِمَ يتبطّل الشعوب بينهم؟

2

لِمَ يثور ملوك العالم

ويتحالف عظماؤه معهم

على الله وعلى مسيحه؟

3

يقولون: «إلينا! إلينا! نكسرْ قيودهما

ونتحرّرْ من أغلالهما»

4

أمّا الذي في السماوات فيضحك منهم

هو الله يستهزئ بهم

5

ثمّ يكلّمهمْ مُغْـضِبا

ويلقي في قلوبهم الرعب

6

« أنا الذي نصّبت ملكي المختار

على أورشليم، جبلي المقدّس»

7

لأخبرنّكم بقضائه :

الله قال لي: أنت حبيبي

واليومَ على العرشِ رفعناكَ

8

اسألْ نورثْـكَ الأمم

والأرض ومن عليها

9

لتَـهشُـمَـنَّ عليهم بعصًا من حديد

ولتكسرَنّهم آنيةً من فخّار

10

ألمْ يأنِ لكمْ أيّها الملوكُ أنْ تعقلوا

ألم يأنِ لكمْ يا حاكمي الأرض أن تتعظوا؟

11

اعبدوا اللّه خاشعين

وابتهجوا خائفين

12

قبّلوا يد الملك، لئلاّ يغضب عليكم

فتذهب ريحكم

إنّ غضبه لسريع

ألا ليقرّ عينا كلّ من اعتصم بحبله

* * * *

4

1

لكبيرِ المُرتّـلين العازِفينَ على الصنوج والقياثير. مزمورٌ لداود

2

أجِبْني إمّا تضرّعتُ لك

أنتَ يا الله! يا راعِيَ حقّي

يا مفرّج كربي

رُحماك استجبْ لدعائي!

3

يا بني آدم!

إلامَ تفسدونَ غبطتي غبطةَ الصالحين ؟

إلامَ تؤْثِرونَ الباطل،

وعلى الكذبِ تفْتَرون؟

4

ألا فاعلموا أنّ الله اصطفاني

أنا عبدهُ الصّالح

هُوَ السّميعُ

أدعوهُ فيقضي

5

اخشَوا الله ولا تذنبوا

كونوا على أنفسكمْ بصائرَ
إمّا خلدتمْ إلى النوم
وأطيلوا الصمت

6

إلى اللّه قرّبوا قربانكمْ
وعليهِ توكّلوا

7

ما أكثر الذين يسألون:
ألا من يمسُّنا بخير!؟
ياالله
اجعلْ لنا من وجهكَ، نورا نمشِ به

8

أنت الذي شرحتَ لي صدري
فأينَ من نعيمي نعيمُ الأغنياء
على وفرةِ قمحهمْ والمسطار؟

[المسطار: الخمرة الصارعة لشاربها أو عصير الخمر قبل طبخه)

9

أنت الذي يا ربّ
تُنزلُ عليّ، إذ أضجعُ، أمَنَةً نُعاسا
وتجعلُ نومي سُباتًا

* * * *

5

1

لكبيرِ المُرتّلين العازفينَ على القياثير. مزمورٌ لداود

2

اصغِ لابتهالاتي يا الله
استمِع إلى آهاتي

3

أنتَ يا ملكي وإلهي
استجبْ لي أنا الذي أستغيثُكَ
ولذكركَ أقيمُ صلاتي

4

صباحًا
تسمعُ ندائي يا ربّ
صباحًا
أوليكَ وجهي ناضرًا
إليك ناظرًا

5

لأنّك لا تحبُّ قطّ الذين يعملون السّوء
أبدا لن يدخلنَّ جنّتكَ الشرّير

6

أنت الذي لا تحبّ الظالمين
إذن! أنّى للسفهاء يا ربّ أن يقوموا بين يديك
ويكونوا نُصبَ عينيك

7

أنت الذي تهلكُ كلّ أفّاكٍ أثيم
يا ربّ
وتبغض الذين يَسفِكُونَ الدماءَ ويمكُرونَ

8

أمّا أنا يا ربّ
فأدخلنّ بيتك، بفضل رحمتك التي وَسعتْ كلّ شيءٍ
وفي هيكلكَ المقدّس
أسجد لكَ خاشعًا

9

أعدائي كُثُرٌ يا ربّ
فهيّئْ لي من أمري رشَدًا
واهدِني سواءَ السبيل

10

لأنّهم يا ربّ
ما حدّثوا قطّ إلاّ كذَبوا
أهواءَهُمْ يتّبعون
وحناجرهم أرماسٌ فاغرة
ولهم ألسنة بها يتملّقون

11

ألا صُبَّ عليهمْ سَوطَ عذابك يا ربّ؟!
وأصبْهم بذنوبهم كما تُصيبُ المذنبين
خُذهمْ بذنوبهِمْ، فإذا هم خامدون
ذلك بما عصَوا وهمُ المعتدون

12

إذن يا ربّ

ليفرحنَّ أبدا

أولئك الذين اعتصموا بحبلك

بِمَا آتَيتَهم من فضلك، وَيَسْتَبْشِرُون

أنت بهجة الذين يحبّونك يا الله

واسمك يقدّسون

13

لأنك أنت الذي يا ربّ

تُبارِكُ الصدّيق

وبرضوانك تُحصِنهُ درعاً لَبُوسًا

* * * *

8

1

لكبير المُرَتّلين العازفينَ على الصنوج والقياثير. نشيد القِطاف. مزمورٌ لداود

2

اللهمّ مولانا

ألا ما أعظمَ اسمكَ في الأرَضين

أنت يا من سموتَ بجلالك فوقَ السماوات

3

بمجدكَ تغنّى الرضّعُ والأطفالُ،

فأخزيتَ خصومك،

وأفحمتَ العدوّ والذين في صُدورهمْ غلّ

4

أقول إذْ أنظرُ إلى السماوات التي رفعْتَ،

والقمرِ والنجوم التي خلَقتَ:

5

ما الانسان؟ألا ما أهونَ ابنَ آدمَ، حتّى تذكرَهُ وترعاه

6

أنتَ الذي جعلتــهُ على صورتكَ، لكن في مرتبةٍ أدنى منك، ياالله

ثمّ توّجته بأكاليلِ الغاروالمجد

7

ومنْ كلّ مخلوقاتك، مكّنتهُ

وكلّ شيء، لهُ سخّرته:

8

الأغنامَ والأبقارَ جميعَها،

وبهائمَ البرّ

9

وطيورَالسماء و حيتانَ اليمّ

وكلّ ما يضربُ في ثنايا البحار

10

اللهمّ مولانا

تقدّسَ اسمكَ في الأرَضينَ

* * * *

10

1

لِمَ يا ربُّ، تقف قصيًا؟

لِمَ أنتَ تتوارى عندَ الشدائد؟

2

ألا ترى إلى الشّرّيرِ يقتصُّ أثرَ المساكين ضحاياه،

ويوقعهم في الأحابيل التي نصبَ

3

ألأنّ الشّرّيرُ يُباهي بشهَوات نفسه،

والغاصبُ ينتهكُ الحُرُماتِ، وبكَ يا ربّ يستخفُّ؟

4

يقول الشرّير خُيلاءَ: هو لا يُعاقبُ!

بل كلاّ لا إله!

ذلكمْ كلّ مَا يَدُورُ في خَلَدِه

5

طُرقُهُ سالكَةٌ أبدًا،

وتعاليمك يارب؛ من السّمُوّ،

حتّى أنْ لا أثرَ لها فيه.

هوعلى غرمائه أجمعين، فلا يحدّثُ نفسه إلاّ بشرّ

6

تُوسوسُ له نفسهُ : «لأثبتنَّ أبدا،

ولن يصيبني سُوء».

7

لا يَفُوهُ إلاّ خزيًا ومكرًا،

ولا يضمرُ إلاّ البغضاء والفحشاء

8

في الدهاليز، يتلبّد،

ويأخذ البَريءَ من حيث لا يدري؛

فيما عيناهُ على المسكين

9

يتكَمَّنُ كالأسد في عَرينِه،

ثمّ ينتهزُ غرّةَ المَساكينَ،

فينهضُ عليهم، فإذا هم في حِبالته واقعون

10

وتُوَسْوِسُ له نفسهُ: «اللهُ غافلٌ عمّا أفعلُ

ولقد أشاحَ عنّي وجهَهُ، فلن يَرى أبدا».

11

ألا فابسطَنَّ يدكَ يا ربُّ،

والمَساكينَ لا تَنْسَ

12

ألاَ ما أغْرى الفاسقَ بربّه،

ونفسهُ تُوسوسُ له: «ما كانَ على عبادِه رقيبًا ولا حَسيباً»

13

لأنتَ يا ربّ، على كلّ شيءٍ حَسيبٌ

أنتَ علاّم الغيوب،ومَا بِهمْ من هَمّ وغمّ

عليكَ يتوكّلُ الضعيفُ،

وإليكَ يأوي اليتيمُ

14

ألاَحَطِّمَنْ ذراعَ الفاجرِ الشّرِّير،

واجعلْهُ هَباءً منثوراً

15

أنتَ الذي لك سلطانُ السّماواتِ والأرَضينَ، أبدا

ألاَ سحقا لكمْ أيّها المشركونَ

16

إصغ لآهات المَساكين

ثَبِّتْ قُلوبَهُم يا ربُّ

17

لتُنْصِفَنَّ اليتيمَ وتقضيَنَّ للمقهورِ،

فلا يُفسِدُ في الأرضِ إنسانٌ

* * * *

14/13

المؤمنون وسط عالم فاسد

لِكبير المُغنِّينَ. لداوُدَ:

1

تُوَسْوِسُ للجاهلِ نفسُهُ: «لا إلهَ أبدًا!»

هُمُ الذين عن أمرِكَ فسَقُوا، وزادوا رِجْساً على رِجْسِ

لا أحدَ منهم، أخلصَ لله أبدا!

2

منَ السّماءِ إلى الأرض يُدبّر اللهُ الأمرَ،

ويرى: ألا هل منْ عاقلٍ يريدُ وجْهَ الله

3

كلّهمْ ضَلُّوا سواء السبيل وفسَدوا في الأرض،

وما فعَلوا الخيراتِ،

ولا أحدَ فيهم، عَملَ الصالحَاتِ

4

ألا يعتبرُ الآثمونَ

الذين يأكلونَ لحمَ شعبي أكْلَ الخبز

وربّهمْ لا يَدْعُونَ

5

أولئك ألقينا في قلوبهمُ الرُّعْبَ،

وكان اللهُ معَ القوْم الصِّدِّيقينَ

* * * *

(15)16

الفرح بالخلاص من الموت

دُعاءٌ لداوُدَ:

1

احفظني يا اللهُ! أنا الذي بكَ أعوذ

2

أقولُ للرّبِّ: «مولايَ أنتَ،
أنتَ وحدَكَ أُنْسِي.»

3

ألاَ مَا أجلَّ عبادكَ الصالحين،
يا نُصْرتي وسُروري أنْ أكونَ فيهمْ!

4

تكاثرتُ الأوثانِ
وهمْ وراءَ آلِهةٍ أخرَى يسعَون
أمّا أنا فلا أُرِيقُ دمَ ذبائحها كما يريقون.
حرامٌ على شَفَتيَّ، أسماؤها

5

أنت يارّبّ مُنيَتِي وسعْدي ونَصيبي،
وإليكَ المصير

6

ما أزكَى ما قسَمْتَ لي!
يا لَهذهِ المأثرة!

7

أسبّحُ باسمكَ أنتَ الذي تَهديني،
وقلبي ناشئةَ الليلِ، هو الذي أستفتِي

8

الله، على الدوام، نُصْبَ عيني.
أمّا وهوعَلى يميني، فحاشا أنْ أتحيّرَ

9

لذلكَ صدري منشرحٌ وروحي جذلَى،
وأنا نعيمَ البالِ؛ وجسدي في نوْمِ سُباتِ

10

لأنّك لن تَكلَني لعالَمِ الأمواتِ يا اللهُ
ولن تترُكَ جسمَ حبيبكَ،
يسترخي منه العظمُ، ويبيَضّ اللحمُ

11

أنتَ الذي تَهديني سواءَ السبيلِ،
وتشرَحُ صدري، إذ أرى وجهكَ.
يا لهذا النّعيم الذي على يمينك، يا الله!

قصيدتــان

تعريب فتحي النصري/ جامعي. تونس

(1)

طاسُّوس غالاتيس

الجدّة

آه يا إلاهي
أنت الذي لم أره قطّ

كثيرا ما كانت تقول جدّتي كانيلا متنهّدة
تارة عند النَّوْل وهي تُصلح اللُّحمة
وتارة في الغاب الزاخر بالبلّوط الأخضر
أو في حقل الكروم أو في المَبْقلة أو في بستان
الزيتون أو في المُغسلة
ولكنّي أنا الرجل القليل الإيمان
الذي يبحث عنك في السماء

رأيتُك وعقَلتك بتمامك إلاهي
في كدّها المقدّس:
كما يضوع البيت بريح الكنيسة
عندما تفرش أمّي بُسُطها على الأرض.

Tassos Galatis

Mère-grand

Ah mon Dieu
Toi que je n'ai jamais vu

Soupirait maintes fois ma grand-mère Kanella
Tantôt sur le métier redressant la trame
Tantôt dans la sylve chargée de chêne vert
Dans la vigne, au potager, dans l'oliveraie et au lavoir
Mais moi homme de peu de foi
Qui te cherchais en vain au ciel

Je t'ai vu et tenu tout entier mon Dieu
Dans son saint labeur :
Comme la maison embaume l'église
Quand ma mère étend ses tapis sur le sol.

Traduit du grec par Danielle Morichon.

طاسوس غلتيس شاعر يوناني متحصّل على الإجازة في الآداب من جامعة أثينا. درّس اليونانيّة القديمة والحديثة في مصر واليونان. استُقبلت مجموعته الشعريّة الأولى «ميتولوجيا الغابة» (1962) بحفاوة. وحاز جائزة الدولة للشعر عن مجموعته «حفاة ورُماة».

(2)

جورج كريستودوليداس

أغْماد الكمنجات

نحن في حاجة إلى الآلات الموسيقيّة
حتّى نسمع شيئا آخر
عدا صوتنا الأرعن.

ولكن في أنغام الكمنجة
تُدرك معنى الصمت
والموت.

لابدّ أنّ الكمنجاتيّين أقزاما
حتّى يتسنّى دفنُهم عند موتهم
في أغماد الكمنجات.

Georges Christodoulides

Les étuis des violons

Les instruments de musique sont pour nous un besoin
Pour écouter quelque chose de différent
En dehors de notre voix stupide.

Mais dans les sons du violon
Tu comprends le sens du silence
Et de la mort.

Les violonistes devraient être des nains
Pour qu'à leur mort on les enterre
Dans les étuis de leurs violons.

Traduit du grec par Marianne Catzaras.

جورج كريستودوليداس شاعر قبرصي تحصّل على الأستاذيّة في الصحافة من موسكو وعمل صحافيّا في نيقوسيا. تحصّل كتابه « إنيا» على جائزة الأدباء القبرصيين الشبّان. تُرجمت بعض أعماله إلى عدّة لغات.

اللصّ

المنوبي زيود/ كاتب، تونس

بين السجن الذي غادرته منذ ساعة ومحطة النقل التي وصلت إليها مسافة تربو عن الثلاثين كيلومترا استنفدت ما بقي لي من نقود. صعدت إلى عربة المترو وليس في جيبي مليم واحد. قلت لنفسي ما عساني أجيب إن ضبطني مراقب التذاكر و سألني عن ثمن التذكرة. ربّما سأقدّم له بطاقة الخروج من السجن حتى يكون لي مبرّر لعدم الدفع. وهو مبرّر قد لا يقتنع به لكنّه من الأرجح أن يرقّ لحالي. وعلى كلّ حال فلا يهم إن ازدادت إلى سوابقي مخالفة ركوب عربة مع عدم القدرة على الدفع. خطيّة بسيطة تضاف إلى خمس سنوات سجنا من أجل تهمة أطنب لسان الدفاع في التأكيد على صبغتها السياسية دون جدوى.

كانت عربات المترو مكتظة بالركاب وخاصة تلك التي صعدت فيها حتى أنني بقيت واقفا ملتصقا ببلّور النافذة وبقيت ساقاي منفرجتين لتلتف بينهما حقيبة أدباشي الصغيرة. وفي الوقت الذي كنت فيه منشغلا بمشاهدة الشوارع المكتظة بالمارّة والأشجار التي تساقط منها أوراق الخريف الذي بدأت نسائمه الباردة تلطّف الهواء أحسست بيد تتسلّل إلى جيبي الأيمن. لم أكترث بها حتى تسللت إلى الجيب الأيسر فضغطت عليها بيدي اليسرى وحاول صاحبها جذبها فلم يفلح. كانت يدي كالكمّاشة. ولمّا لم يصدر عنّي أيّ صياح أو ردّ فعل بدا صاحب اليد مستكينا كأنه يترصّد اللحظة التي يخرج فيها يده. التفتّ فشاهدت وجه شخص مدوّر الوجه تنامت شعرات لحيته التي اختلط بها الشيب وقد غطت رأسه قبّعة سوداء وكان مرتديا جاكتة زرقاء داكنة وسروال دجينز. لمّا ركّزت النظر في وجهه أرخى عينيه وتتالت رعشات خفيفة على تقاسيم وجهه. عندها أفرجت عن يده. نظر إليّ فابتسمت في وجهه وقلت : أهلا بك. أجاب : أهلا وسهلا.

قلت : الطقس جميل. قال : بالتأكيد. وظهرت على وجهه ابتسامة عريضة وأشرقت عيناه.

جذبته قليلا إلى النافذة بعيدا عن تلصّص الركّاب فاستكان لحركتي.

قلت له : آسف إن كانت البئر خاوية وكان حظّك عاثرا. ابتسم وقال : لا يهمّ، قبل أن يضيف بعد أن التفت إلى خارج النافذة : لقد خجلت من فعلتي التي لم أستطع التخلّص منها. إنّها البطالة. وتركته يتحدث قائلا :

بطالة قاسية والناس لا يقدّرون حالي. كلّ من أقصده للشغل يرفضني لأنني من ذوي السوابق.

قلت: لا عليك. ستنفرج في يوم من الأيام. أنا أيضا من ذوي السوابق وقد خرجت منذ ساعات من السجن.

قال كالمصعوق : حقّا!! نحن من عائلة واحدة. وقد كان من الواجب أن أعينك على همّ الزمان لا أن أحاول سرقتك. أنا مذنب في حقك.

قلت : لا بأس. جريمتك مستحيلة لأنني لا أكسب مليما واحدا.

* * *

سألني : لماذا سُجنت ؟ وما هي جريمتك ؟

أجبت : الانتماء إلى تنظيم سرّي .

قال : آه !! جريمة سياسية كما سمعت في السجن!! في الحقيقة أنا لم أر أصدق قولا وأحسن خلقا وألطف معشرا من أولئك الذين تعرّفت عليهم في السجن وكانوا ينتمون إلى تنظيم سياسي محظور. وماذا كنت تشتغل قبل دخولك السجن؟

ـ أستاذ تعليم ثانوي. وقد كنت أعدّ رسالة الماجستير، فلم أكمل الامتحان عندما باغتتني الشرطة بالإيقاف.

ضحك وقال : سآتيك إن شئت بأي كتاب تحتاج إليه في امتحاناتك. فقط قل لي ما هو عنوان رسالة الماجستير.

قلت : شعراء الصعاليك.

ضحك عاليا حتى انتبه بعض من حولنا وقال : أنا أحد الصعاليك. لكنني لست شاعرا. والتصق بي وأضاف هامسا : أنا لصّ محترف.

ضحكت لطرافة حديثه وقلت :

ـ أخاف أن تكلّفك سرقة كتاب أشهر سجنا إضافية. وأنا أستطيع أن أستعير الكتب من الجامعة .

قال بودّ : أنا أقدّر أصحاب الشهامة مثلك.

قلت : وأنا أقدّر أصحاب الكرم مثلك.

قال : لقد بوّأتني منزلة لا أستحقّها.

قلت : أنت قلت إنّك صعلوك. والصعاليك كرام لكنّهم منبوذون من قبائلهم. لذلك توحّشوا وصاروا يغيرون على أموال الأغنياء وينفقونها على الفقراء مثلهم. أليس هذا كرما ؟

قال : صحيح.

أحنى رأسه قبل أن يضيف : ما أقسى حكّامنا عندما يسجنون شخصا في مثل ثقافتك وشهامتك. أمّا أنا فأستحق أشهر السجن التي قضيتها. اغرورقت عيناه بالدموع فأخذ يمسح عينيه بكمّ الجاكتة وقال : وعدني أحد الأصدقاء بشغل لدى شخص أجنبي. مجرّد عامل في حديقته. لكنني إن ظفرت بذلك الشغل سأبذل جهدي لأقتات من عرق جبيني. صدّقني لقد كرهت السرقة ولا أريد أن أعيش حياتي لصّا تطارده الشرطة.

وانفتح باب عربة الميترو وتدافع الناس إلى الخارج ونزل معي اللصّ الظريف وقد أحسست عند نزولي بيد تتسلّل إلى جيبي. لم أكترث بذلك. ابتسم اللصّ وقال لي : ستجدني إن شاء الله في ذلك المقهى المقابل. أنا على يقين بأنني لا أشرّفك بصحبتي. لكنني مدين لك بسعة صدرك وصحبتك اللطيفة.

احتضنني بحرارة ثمّ غاب في الزحام. سرت أمتارا أتأمّل واجهات المحلاّت التجارية وقد ازدانت بالبضائع المعروضة. تسللت إلى أنفي رائحة الشاورما اللذيذة. تحسست جيبي الأيمن وضحكت. نسيت أنه لم يبق لي مليم واحد وعليّ أن أصل إلى منزل أخي في خمس دقائق. لكنني ذهلت عندما تحسست جيبي الأيسر. تعجبت من حفيف أوراق وأنا لم أضع فيه شيئا. أدخلت يدي فوجدت بعض الأوراق المالية.

تساءلت : من أين أتت هذه النقود ؟! من وضعها في جيبي في غفلة منّي ؟

وتذكّرت اللصّ. أيكون هو من وضعها ؟ أيكون لصّا كريما ؟! لقد سبق أن قال إنه صعلوك بعد أن فسّرت له تلك العبارة.

وطفقت راجعا قاصدا المقهى التي قال إنني سأجده فيها. دخلت المقهى وتفقدت كل الكراسي فلم أجده. انتبهت إلى وجود طابق ثان فصعدت. بحثت عنه فلم أجده. فقلت راجعا قاصدا منزل أخي وفي ذهني تدور تساؤلات شتّى عن رسالة الماجستير وعن الصعلكة وعلاقتها باللصوصية والفقر والبطالة والشهامة والكرامة. ألا يكون موضوع الصعاليك والعيارين والمهمشين موضوعا طريفا لتلك الرسالة ؟!...

بافاروتي

بلقيس خليفة/كاتبة، تونس

قالت حميدة أم بافاروتي للخالة مبروكة وهي تنتف لها شعر حاجبها: «أخشى أن يعتقلوا بافاروتي».

ردت الخالة مبروكة وهي تطلع إلى المرآة وتشير إلى بعض الشعرات النافرة في أحد حاجبيها: «لا تخافي يا عزيزتي فالبوليس هذه الأيام عاجز حتى عن حماية نفسه» صمتت حميدة مواصلة عملها في تركيز ثم قامت إلى إناء تخلط فيه الحناء التي ستخضب بها شعر الخالة مبروكة الذي غزاه الشيب.

وقالت في صوت منخفض : «إنه يشارك في حرق مراكز الشرطة ومقرات الحزب الحاكم».

فجاءها الرد من الخالة مبروكة سريعا منفعلا : «دعيه عله يشفي غليله وينسى إساءاتهم مادام كل ما ارتكبه من جرائم بعد سجنه لم ينسه مرارة الظلم».

وزفرت حميدة زفرة خرجت من أعماق ذكرياتها الحزينة وأضافت وهي تحبس دموعها: «من قال إن بافاروتي سيتغير على هذا النحو لقد غدا وحشا يخشاه الكبير قبل الصغير لولا بقية احترام مازال يكنها لي ولوالده»

وساد الغرفة صمت حزين لم تقطعه سوى تكتكة الساعة الحائطية تشير إلى قسوة الزمن وتبدل الأحوال...

وظلت حميدة تدير يدها في الإناء وهي تعيد على مسامع الخالة مبروكة الحكاية التي روتها لها عشرات المرات منذ سكنت في البيت المجاور لها.

«كان ولدي طفلا طيبا مولعا بالدراسة والفنون كان طموحا مقبلا على الحياة... أتعلمين كان يمكن أن يصبح فنانا مشهورا، فقد قدم ذات يوم إلى الحي فنان معروف -كان ذلك منذ عشر سنوات تقريبا- كان سينمائيا شابا أراد تصوير أحد أفلامه في حينا الشعبي فتعجب لغياب النوادي الثقافية أو الرياضية في المنطقة رغم كثرة الشباب بها فقرر أن يبعث ناديا للمسرح يستقطب الهواة و يدربهم.

كل ما فعله إثر ذلك كان مجهودا فرديا ،فقد اكترى منزلا كبيرا عند أطراف الحي أحدث فيه جملة من التعديلات على نحو صارت فيه قاعة للتدريبات وأخرى لعرض المسرحيات المنجزة وأحيانا لعرض

بعض الأفلام الشهيرة وقد استطاع هذا النادي في وقت وجيز أن يجذب عددا كبيرا من أبناء الحي من الهواة بين ممثلين وتقنيين ومخرجين.. وأصبح النادي تبعا لذلك حديث الجميع في المقاهي والسوق والحمام.. وكان ولدي أحد هؤلاء الشباب الذين انضموا إلى النادي، كان طالبا بالثانوية وقتئذ ،شابا ضخم الجثة قوي البنية عظيم الرأس، ينسدل شعره حتى كتفيه وكان ذو صوت جهوري، له طريقة مبتكرة في الحديث قادرة على شد كل من يستمع إليه وكان فوق ذلك يغني ببراعة لا سيما القدود الحلبية التي كان يتباهى بحفظ مواويلها.. وعندما دخل أول مرة إلى النادي تفاجأ المخرج بكل ما يتحلى به طفلي من مواهب فقال له يومها وهو منبهر : «لقد خلقت لتكون فنانا، أتعلم أنك شديد الشبه بالفنان الايطالي بافاروتي» ومن يومها صار الجميع ينادونه بافاروتي وكان فخورا بهذا اللقب وطلب منا أن نناديه به حتى أنه كان يوقع تحت اختباراته في المدرسة باسم بافاروتي كما كان سعيدا بتبجيل المخرج له وتفضيله على بقية زملائه فكان يلتهم التهاما كل ما يهديه إياه من الكتب وكان يحفظ كل أدوار شخصيات المسرحية التي كان يعدها النادي حتى تلك التي لم تكن مسندة له... كان يسأل عن كل شيء تقريبا وكأنه يكتشف نفسه من جديد وسط هذا العالم السحري وكان صديقه المخرج يجيبه على كل شيء وكأنه لم يعد له من عمل سوى تعليم ذاك الشاب وإنجاح مشروع النادي...

إلى أن كان يوم لم يعثر فيه أبناء الحي على أستاذهم، لقد اختفى فجأة واختفت معه كل أوراقه وكتبه وأشرطته التي كانت بالمكتب كما اختفت المعدات القليلة التي كانت بالمبنى، الكاميرا ومكبرات الصوت وبعض أجهزة الإضاءة...

وبحث أبناء النادي عن أستاذهم في كل مكان، حاولوا الاتصال به في كل العناوين التي يعرفونها، فتشوا عنه في المستشفيات وأعلموا الشرطة بفقدانه لكنهم لم يتمكنوا من العثور عليه، لقد اختفى كما لو أنه لم يوجد... وبعد عدة أيام من اختفائه أخذت الشرطة ولدي باعتباره أقرب الشباب إليه للتحقيق معه حول صلته به ثم استبقته عندها لأسابيع ليخرج بعد ذلك حليقا هزيلا تغطي جسده الكدمات... في البداية كانت تبدو عليه الكآبة ثم سرعان ما تحول إلى شخص عدائي، انقطع عن الدراسة وانضم إلى مجموعة من المنحرفين استغلوا ما تعرض له ليحولوه إلى شخص حاقد يبث الرعب في قلوب الناس ويفرض عليهم احترامه بالقوة... وفي أشهر قليلة تحول ولدي المسكين من ممثل هاو إلى مجرم محترف...

لم يخبرنا بالكثير بعد خروجه لكنه قال بأنهم يتهمون المخرج بالتحريض ضد السلطة بسبب تكوينه لناد أراد أن يبث من خلاله أفكاره المسمومة لقوم آمنين -حسب رأيهم- ولأن بافاروتي كان يرى في المخرج المهدي المنتظر الذي أرسل إلى قومنا المنسيين فقد دافع عنه بشراسة -كما أخبرنا- قوبلت بوحشية من مستجوبيه فاقت توقعات سنوات مراهقته السبعة عشر..ورغم فشل جلاديه في جعله يشهد بما لم يحدث فقد نجحوا أيما نجاح لاحقا بجعله يفعل ما لم يكن من طبعه أصلا فمن كان يصدق أن ولدي الذي كان يبكي لمرأى حيوان جريح يستمتع ذات يوم برؤية إنسان يتوسل ذلا وخوفا... المجد للعصا وأي مجد... يبدو أنها العصا السحرية التي حدثونا عنها كثيرا في القصص الخيالية التي كنا نقرأ في طفولتنا أو لعلها العصا السحرية للحكومات العربية التي استطاعت أن تجثم بها على صدور شعبها خلال عقود دون أن نسمع أنينا ولو خافتا تنطق به تلك الصدور.. لولا أن وقع ما وقع بتونس...»

اقتربت حميدة من الخالة مبروكة ووضعت قطعة

من القماش على ظهرها وكتفيها ثم أخذت الإناء بيد وباليد الأخرى شرعت في وضع الحناء على مفرقها ثم همست لها بعد أن قررت أن تطلعها أخيرا عما أخفته عنها طيلة سنوات: «لا أدري ما الذي فعلوه معه بالتحديد أثناء الإيقاف لأنه عندما خرج من السجن لم يكن يقوى على الجلوس وكثيرا ما سمعته ينتحب ويتوسل أثناء نومه المتقطع وقد دخلت عليه ذات ليلة فوجدته يقف عاريا أمام المرآة ودموعه تنساب بصمت على خديه فانسللت خارجة قبل أن ينتبه لوجودي. . . »

واستمعت إليها الخالة مبروكة وهي تطأطئ رأسها ولم تشأ أن تعلق إنما اكتفت بزفرة حارة انطلقت بحرقة من بين جوانحها زفرة من يفهم ويعلم ولا يريد أن يتكلم، الله وحده يعلم ماذا يحدث هناك خلف تلك القضبان أما هي فهي لا تعلم سوى النزر القليل مما حكته لها النساء اللاتي كانت تلتقيهن أثناء زياراتها المتكررة لزوجها القابع في السجن منذ أكثر من خمس عشرة سنة بتهمة التآمر على أمن الدولة وأدلتهم على الجريمة هي المصحف وكتاب الدعاء المستجاب اللذان تم العثور عليهما أثناء تفتيش البيت عند اعتقاله ووشاية مجهولة المصدر تزعم أنه كان يصلي الفجر في المسجد. . مع قرابة غير مؤكدة بأحد المنتمين لحركة إسلامية. . .

كانت في سنتها الأولى من الزواج عندما اعتقلوه، اقتلعوه من سريره ذات ليلة بوحشية كعشبة برية وضربوها عندما حاولت اللحاق بهم وهي تتوسل حتى وقعت مغشيا عليها.

واستفاقت بعد ساعات لتبكي زوجها المعتقل وجنينها المجهض الذي لم يكمل شهره الرابع في رحمها ومن يومها وهي لا تفعل شيئا سوى انتظار عودة زوجها ومراقبة ربيع شبابها وهو يذوي ويدبر، ولم يعد لها من أمل في الإنجاب لكن الأمل مازال يحدوها في عودة زوجها بصبر تعودت على تقويته كلما حملت قفتها وسلكت طريق السجن وهي تحاول أن ترسم على وجهها ابتسامة تزرع الحياة في ملامح زوجها الذابلة. .

خلال كل هذه السنوات عرفت نساء كثر وحكايات لا تنتهي عما يحدث وراء القضبان من انتهاك للأجساد وذبح للكرامات. . . لأجل كل هذا هي اليوم تصمت ولا تتكلم، أم بافاروتي امرأة طيبة ولا فائدة من أن تعرف حقيقة ما جرى لابنها فهي لن تقوى على احتمال الأمر ولن تصدق أن الخيط الذي يفصل بين الإنسانية والوحشية في السجون هو مجرد مسألة نظرية لا علاقة لها بالواقع وأن كل ما قرآه من كتب في صباهما حول الصراع بين الخير والشر هي محاولات بائسة لجعلنا نرى العالم أجمل. . .

ملاحظات عابرة:

- أنهت مبروكة تحضيراتها استعدادا لخروج زوجها من السجن إثر عفو تشريعي عام فاستقبلته فرحة بما بقي لها من نظارة شباب آفل وشعر أحمر أرجواني أطلقته على كتفيها ويدان مخضبتان بالحناء تشققتا بالعمل في البيوت وبحمل القفة خلال غيابه الطويل. .

- شوهد بافاروتي منذ أيام أمام المسرح البلدي يرتدي قميصا أبيض طويلا وطاقية أفغانية، مرسلا لحية شعثاء، كان يقف مع مجموعة من الشباب يحاولون صد مسيرة للفنانين بمناسبة اليوم العالمي للمسرح وعندما وقع التشابك بين الفريقين أكد أحدهم أن بافاروتي ضرب أحد المسرحيين حتى أوقعه على الأرض ولم يتفطن أنه كان صديقه القديم المخرج المسرحي. . . مخلّصه المنتظر. . .

مكتبــة الحيــاة الثّقافيّــة

تقديم ع. م. ر

" الخطاب الشعري وتحولات الدلالة "

لعبد القادر عليمي (تونس)

صدر للباحث عبد القادر العليمي تأليف جديد بعنوان «الخطاب الشعري وتحولات الدلالة - قضايا ومقاربات».

في بادرة وفاء يهدي المؤلف كتابه إلى أستاذه الرحل د. الطاهر الهمامي وجاء في نص الأهداء :

(إلى روح أستاذي ومعلمي الكبير الراحل الطاهر الهمامي حبا وعرفانا بالجميل، إلى المدافعين عن الأدب التونسي عنوان هوية وأصالة). ويواصل الأهداء (إلى شعراء تونس وكتابها ومثقفيها، إلى الجيل الأدبي الصاعد ،الأجيال القادمة : شموع تونس تضيء عتمات الطريق) في تمهيد كتابه يذكر المؤلف أنه (يجتمع في هذا الكتاب مادة نقدية الرابط بينها انشغالها بنماذج من مدونة الشعر التونسي المعاصر واتصالها بقضاياه الدلالية والفنية والشكلية والمضمونية، وقد راوحت بين منزعين : نظري وتطبيقي وقصدت بذلك ترسيخ الدرس النقدي في بعديه. كما راهنت على ما قد يترجمه ذلك من مسعى احاطة ويهدف إليه من جدية الطرح والتحليل والتأويل).

يقع الكتاب في قسمين الأوّل : في الشعري الدلالي، ومن فصوله : من مظاهر التنويع الشكلي في الشعر التونسي المعاصر وفيه: الموشح في شعر سعيد أبي بكر / الموشح في شعر حسين الجزيري / الموشح في شعر الشابي / ثم استنتاجات .

بعده يأتي الفصل التالي المعنون (التراث القرائي ووجوه الانحسار الدلالي : عودة إلى ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي) وفيه : تصنيف القراءات / النماذج ويوزعه كالتالي : القراءة التوثيقية التأريخية / القراءة التقريرية الانطباعية / القراءة النقدية الانتقائية.

وهناك فصل نظري مهم تحت عنوان (الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح الدلالي : قراءة في شعرية الاضمار ويتضمن مجموعة محاور تدلل على عمق تجربة الباحث .

أما القسم الثاني من الكتاب فقد جاء تحت عنوان: الشعر وتحولات الدلالة .

ومن بين أبرز الموضوعات التي توزعتها فصوله نقرأ: التجليات الشعرية للثورة التونسية، وفيه : قراءة

النصوص الأول : جدل الابداع والتاريخ : القصيدة وثيقة تاريخية/ الانفتاح على الجديد الأغراضي ومحاولات التنويع الفني / الكتابة الشعرية بين التنظير والممارسة الطاهر الهمامي مثالا. وفي هذا المبحث يتوسع في دراسة منجز هذا الشاعر والأكاديمي الذي جمع بين الشعر ونقده.

ويتحول إلى تجربة شعرية مهمة من التجارب التونسية للشاعر آدم فتحي من خلال آخر أعماله المنشورة (نافخ الزجاج الأعمى) تحت عنوان (الشعر هوية أم سؤال؟) ويتضمن هذا الفصل : مقدمة / في القراءة الواصفة : عتبات الدخول إلى كون آدم فتحي/ نافخ الزجاج الأعمى ايامه وأعماله / في عتبات النصوص العناوين ثم يقرأ ديوان (دعني أمتلئ بك) لعبد الرزاق المسعودي نموذجا »..بعنوان (شعرية التفاصيل ملمح من ملامح الشعر التونسي).

هذا كتاب يرفد رصيد نقد ديوان الشعر التونسي في قراءة ممتدة على عدة عقود من الشابي وحسين الجزيري وسعيد أبي بكر إلى الطاهر الهمامي وآدم فتحي وعبد الرزاق المسعودي كمحطات في هذا السفر الشعري الممتد.

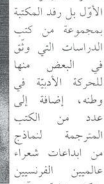
يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع الكبير منشورات دار زينب (تونس) 2014.

« يحدث دائما »

لسامي مهدي (العراق)

يعد الشاعر سامي مهدي أحد أبرز الأسماء الشعرية العراقية التي ظهرت في ستينات القرن الماضي وقد صاغ هووزملاؤه ملامح مرحلة ما بعد الرواد(نازك، السياب، البياتي،... الحيدري شاذلي طاقة) ويشكل هووحسب الشيخ جعفر وحميد سعيد وفاضل المعزاوي، سعدي يوسف المراوح بين جيلين وفوزي كريم أبرز أعلام جيل الستينات.

وسامي مهدي مبدع منتج فهولا يتوقف عند كتابة الشعر فقط وهوشاغله الأوّل بل رفد المكتبة بمجموعة من كتب الدراسات التي وثّق في البعض منها للحركة الأدبيّة في وطنه، إضافة إلى عدد من الكتب المترجمة لنماذج من ابداعات شعراء عالميين الفرنسيين بشكل خاصّ وآخر ديوان صدر لسامي مهدي معنون بـ «يحدث دائما».



ومن يتابع تجربة هذا الشاعر ولعلي أحدهم بحكم علاقة الصداقة التي ربطت بيننا منذ أوائل ستينات القرن الماضي، أقول من يتابع هذه التجربة سيتعرف على واحدة من أكثر التجارب الشعرية العراقية جدية، ولذا يشدنا تأنّيه وإشتغاله الأنيق على القصيدة كلمة كلمة بحيث لا يحسّ قارئ قصائده بأن هناك فائضا أوترهلا بها، رغم أنه يكتب قصيدته بأقلّ مفردات ممكنة ودالة.

قصائد ديوان «يحدث دائما» كلها قصائد قصاد، وقد عرفنا الشاعر سامي مهدي حاذقا في كتابة قصائده القصار المشبعة والمثخنة.

في 104 صفحة من القطع المتوسط -عدد صفحات الكتاب- نجد 54 قصيدة ، نراه يميل حتى إلى تسمية أغلبها بكلمة واحدة ، وإن أطال فبكلمتين .

هذا نموذج من القصائد ، عنوانه « نشوة » :

(لا أريد لها أن تكون

بل تظلّ كما هي قبل التشّكل

هائمة في سماء الهواجس

سارحة في مياه الظنون

موجة تتقلب في المدّ

والجزر

أوغيمة حرة في فضاء بعيد

أورياحا مشردة بين أفقين

أوسكرة لا إفاقة من غيّها

أومجرد وعد بخلق جديد

لا أريد لها أن تكون

لا أريد لها أن تقمط بالشكل

فالشكل ليس سوى كفن من

حديد)

قصائد سامي مهدي تنتظم في عالم واحد ، ومن رؤية متبصرة للواقع العربي والعراقي منه بشكل خاص، ولكن قصيدته منيعة ومتمنعة، تنأى عن المباشرة فهوشاعر لا يفكر بالأيدي التي تصفق، بل بالعيون التي تقرأ وتتمعن.

هذا نموذج ثان ، قصيدة عنوانها «تدافعات»،وأقدمها بنصها الكامل :

(نبدأ من أواخر الكلام

لنشعل النارين في البدء وفي الختام

فليس في البدء سوى ما قاله الحاكم والأمام

وليس في الختام غير ما يجترّه العوام

ونحن محشورون في المابين، لا حرب ولا سلام

نقلّب الأحكام والأحكام

وندفع الأيّام بالأيّام)

ديوان متفرّد، يشكل إضافة بارعة لمدونة سامي مهدي وللشعر العراقي الحديث.

نشير هنا إلى أن أوّل ديوان صدر للشاعر حمل اسم «رماد الفجيعة» عام 1966 تسلّمه دواوين أخرى نذكر منها « أسفار الملك العاشق/ أسفار جديدة / الأسئلة / الزوال / أوراق الزوال / سعادة عوليس/ بريد القارات / حنجرة طرية / مراثي الألف السابع / الخطأ الأول / سعادة خاصة/ مدونة هابيل بن هابيل / الطريق إلى الوادي / ابناء إيننّا / لا قمر بعد هذا المساء.

وكما نرى فأن الشاعر قد أنجز مدونة ثرية وحقق أمرا مهما هو« التراكم».

هذا عدا ترجماته وعشرة كتب نقدية مرجعية سنقدم نماذج منها في أعدادنا القادمة.

صدر الديوان عن منشورات ميزوبوتاميا – بغداد- 2014 .

« مضيق الانتماء»
لنجاة المازني (تونس)

جديد الشاعرة نجاة المازني ديوان بعنوان « مضيق الانتماء » وهوالديوان الثالث للشاعرة بعد «أشرعة في السحاب» و«طيف اللقاء».

يقول الناقد د. محمد البدوي عن تجربة الشاعرة : (من «أشرعة السحاب» إلى «مضيق الانتماء» مرورا بـ «طيف اللقاء» تواصل الشاعرة نجاة المازني نسخ كونها الشعري زادها في رحلتها ذاكرة مكتظة وتجربة عميقة مع الحياة ومعاولها مجازات واستعارات لا يخلومنها سطر شعري).

يأتي الأهداء هكذا :

(اليك أيها القدر ، وهبتني ما لم أنتظر

اليك يا وطني العطر

أيزهر ربيعك في زمن

الشعر فيه ينتحر ؟

الشعر بين متاهات براعمه يحتضر؟)



هذا الشعر الذي (ينتحر) و(يحتضر) ليس لنجاة المازني غيره لتجعله صوتا وأداة فعبأت صفحات الديوان البالغة 160

صفحة بسبع وعشرين قصيدة متفاوتة الطول.

نجاة المازني شاعرة حالمة، كأن حلمها هو الذي يسيّرها وكأنها هي تساير هذا الحلم في كل متاهاته ودروبه.

كأن بينها وبين الأشياء مسافة، لا ترى في العالم والناس الاصفاء هما ورقتهما.

هي شاعرة طبيعية، مفتونة بالمناخ التونسي، فنرى ابنها عدتها لمواطن الجمال في تلك الأماكن الظليلة من الشمال الغربي التونسي الجميل حيث وفدت على المدينة ذات يوم لتدرس اللغة العربية في كلية الآداب بمنوبة.

قدم للديوان د. محمد البدوي مقدمة طويلة جاءت تحت عنوان «مضيق الانتماء يستعصي على القارئ العادي»- وأعود لأستعين برأيه من جديد كمتابع وقارئ لتجربة الشاعرة حيث يقول : (أن القصائد في «مضيق الانتماء ،لا تسلم قيادها بسهولة، فظاهرها يبدو يسيرا في متناول القارئ الذي قد يتصور أنه يتمثلها وذلل مبناها.

وأدرك معناها، ليفيق على قناعة أنه ما امتلك غير ظاهر القول وأنه يحتاج لقاءات متعددة، واهتماما خاصا بالنص ومناخاته ليسبر أغواره.

وباختصار نقول أن قصائد نجاة المازني تحتاج قارئا أوفى ليستسلم له المعنى ومعناه، ويخضع له القول ومبناه).

من الصعوبة اختيار قصيدة معينة لنقول أنها تقدم لنا صورة واضحة عن اشتغالها على التجربة الشعرية. ومع هذا ها نحن نورد المقطع الأول من قصيدتها «فصل الأنوثة» :

(ارتشف من قدر مشاعري طعم النور تنشق عبق النار

لا لون غيرها للضوء أوالنهار

فقط.. خفايا خافقي

أرى ما في السماء

تمتص رحيق أنهاري

تجذبني بألوان قزحية

تطير بي ضدّ التيار

وذات عمر من أعمار الحداء

في صحراء الورى

صعدت صراط اقداري

سرت وتغيرت ملامح دنياي

ابتهاجا بسلامة جوي المسافر

إلى عنفوان الطهر فيك

حيث أمّحت صحرائي

وتداعى لون الرجاء)

والقصيدة متواصلة وطويلة نسبيا.

عدد صفحات الديوان 160 صفحة من القطع المتوسط - صورة الغلاف لعثمان البية - منشورات دار البدوي للنشر والتوزيع - تونس 2014.

«الحب والصداقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة»
ليوسف الشاروني (مصر)

يعد يوسف الشاروني أحد أبرز مجددي القصّة القصيرة العربية عندما أصدر في خمسينات القرن الماضي مجموعته الرائدة «العشاق الخمسة» والتي جاءت ضمن مجموعة اصدارات مثلت القصة القصيرة العربية في أبرز إضافاتها.

حيث نجد : «ارخص ليالي» ليوسف ادريس، و و« حيطان عالية » لأدوار الخراط (مصر) ،و« نشيد الأرض لعبد الملك نوري (العراق) وكتابات توفيق يوسف عواد وسهيل ادريس (لبنان) وعبد السلام العجيلي (سوريا) وغيرهم وقد يأخذ البحث يوسف الشاروني لكنه سرعان ما يعود للقصة القصيرة.



ونجد أن في رصيده مجموعة هامة من كتب البحث والدراسة نذكر منها : دراسات في الرواية والقصة القصيرة / اللامعقول في الأدب المعاصر / الرواية المصرية المعاصرة / سبعون شمعة في حياة يحي حقي.

لكن الشاروني واصل اثراء تجربته في القصة القصيرة، فبعد «العشاق الخمسة» 1954 صدرت له: رسالة إلى امرأة / الزحام / حلاوة الروح / مطاردة منتصف الليل / آخر العنقود

أما الكتاب الذي نقدمه «الحب والصداقة في التراث العربي والدراسات المعاصرة» مدخل الكتاب جاء تحت عنوان «الكفاح من أجل الحب».

يقول : (إن الحب ليس هبة تهبط علينا من السماء بل هوجهد جميل نتطور به من أجل أن تقترب الاقتراب الذي به يصبح كل منا ضرورة للآخر وهوليس علاقة مجردة، بل هوهذه اللحظة أوتلك بما حوته من كلمات، وأفعال، بل حتى بمجرد صمتها الرائع.

جاء الكتاب في ثلاثة أقسام الأوّل (الحبّ في التراث النثري العربي) ومن فصوله : دم الهوى لابن الجوزي / طوق الحمامة لابن حزم / روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن قيّم الجوزيه / المرأة في كتاب الساق على الساق لأحمد فارس الشدياق / مشكلة الحب للدكتور زكريا ابراهيم يقدم المؤلف قراءة تحليلية وافية لهذه الكتب المرجعية عن الحبّ في تراثنا العربي.

أما القسم الثاني من الكتاب فجاء تحت عنوان «الصداقة في التراث النثري العربي» وهومن فصلين : (دراسة الصداقة) و(أراء في الصداقة). في الأول نقرأ ك العلاقات الانسانية / اختيار الصديق / عدم الاكثار من الأصدقاء / شروط دوام الصداقة. . . الخ. والثاني أراء في الصداقة وفيه نقرأ : بعض آراء ابن المقفع / فلسفة الصداقة عند ابن مسكويه / الصداقة عند الماوردي / التجانس / أقسام الداخلين في عدد الأخوان / في الأخوان والصداقة والنصيحة لابن حزم / الصداقة عند الغزالي / أقسام الصحبة / أنواع المحبّة.

أما القسم الثالث من الكتاب فجاء تحت عنوان «العلاقة بين الرجل والمرأة في العصر الحديث» وفيه نقرأ : الفرق بين الرجل والمرأة / الحب والحواس الخمس / لماذا يتزوج الناس / الحب والحواس الخمس / الطلاق / مكانة المرأة في المجتمع .

قراءة هذا الكتاب تتوفر على قدر من المتعة والفائدة أيضا فهوثمرة جهد باحث رصين وكبير بحجم يوسف الشاروني الرائد المجدّ.

يقع الكتاب في 248 صفحة من القطع المتوسط منشورات دار المعارف . القاهرة : ط 3 سنة 2014 .